

Mémoire de master
Spécialité cinéma, promotion 2024
Soutenance de juin 2024

CORPS ÉVANESCENTS :
APPARITIONS ET SUBVERSION EN CLAIR-OBSCUR
D'APRES *UN CHANT D'AMOUR* (1950) DE JEAN GENET

Hugo MARGARON



Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *La sève (sous ta langue)*

Directeur interne de mémoire : David FAROULT, maître de conférence à l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

Directeur externe de mémoire : Jean-Claude LARRIEU, directeur de la photographie.

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO, professeure des universités à l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

Membre externe du jury : Olivier NEVEUX, professeur d'histoire et d'esthétique du théâtre à l'ENS de Lyon.

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12
93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2024

Soutenance de juin 2024

**CORPS ÉVANESCENTS :
APPARITIONS ET SUBVERSION EN CLAIR-OBSCUR
D'APRES *UN CHANT D'AMOUR* (1950) DE JEAN GENET**

Hugo MARGARON

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *La sève (sous ta langue)*

Directeur interne de mémoire : David FAROULT, maître de conférence à l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

Directeur externe de mémoire : Jean-Claude LARRIEU, directeur de la photographie.

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO, professeure des universités à l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

Membre externe du jury : Olivier NEVEUX, professeur d'histoire et d'esthétique du théâtre à l'ENS de Lyon.

Remerciements

Pour leurs conseils avisés, les pistes suggérées, les documents et informations partagés, je remercie Giusy Pisano, Timon Koulmasis, Laurent Stehlin, David Grinberg, Manuela Papatakis, les personnels de l'IMEC, Dominique Païni, Marguerite Vappereau, Rui Poças et Mathéo Palma.

Pour leur disponibilité et leur gentillesse en plus de leurs travaux documentaires, je remercie chaleureusement Florent Fajole et Charlotte Wensierski, documentalistes à l'ENS Louis-Lumière.

Pour les rendez-vous au Mistral, qu'il vente ou qu'il pleuve, je remercie mes camarades de cet éphémère groupe de travail autour de nos mémoires si singuliers et si personnels : Mina Bonduelle, Raphaël Martin et Ulysse Veyrier.

Pour les réflexions au fil des films et surtout pour leur soutien amical, je remercie Esther Bourcereau, Raphaël Jaafari, Quitterie Huchet, Marion Le Taillandier, Romain Palich, Théo Chassouant, Malivaï Veillerant et Sylvio Ribeiro.

Pour les merveilleuses découvertes et les années passées à l'école – qui est bien plus qu'un simple lieu – je remercie toutes mes camarades de la promotion Cinéma 2024.

Pour leur amour et leur sensibilité, je remercie mes parents, mon frère et ma sœur.

Pour avoir suivi l'aventure d'un film à la poursuite de Jean Genet, je remercie toute l'équipe de *La sève (sous ta langue)*.

Pour leurs relectures et les escapades en leur compagnie, je remercie amicalement Nathan Lladós et Auxence Magerand. Pour ses zigzags et ses relectures, je remercie Pierre Eugène.

Pour sa confiance, son regard toujours en clin à être surpris, pour ses trouvailles surprenantes, pour sa justesse, et pour avoir mis en scène *La sève*, je remercie Kenzo Di Maggio.

Enfin, je remercie mes directeurs interne et externe de mémoire. Pour son acuité et son exigence, pour les pistes lancées invitant à aller voir du côté du mur mou, pour ses réflexions enrichissantes sur le cinéma depuis trois ans, et pour avoir dirigé cette recherche, je remercie David Faroult. Pour avoir répondu si chaleureusement à un mot envoyé il y a un an, pour son avis toujours franc qui a permis de belles discussions à bâtons rompus, pour avoir accompagné l'élaboration de ce mémoire avec toute sa sensibilité, je remercie Jean-Claude Larrieu.

Résumé

Sur un fond noir abstrait ou en avant du mur gris de leurs cellules, les détenus d'*Un chant d'amour* (1950) tentent de communiquer mais s'exposent surtout entre lumière et ombre. Les corps de l'unique film de Jean Genet sont pris dans un système de regards, du maton à la caméra, et dans un clair-obscur marquant chaque séquence. Cet éclairage puissant partage les figures entre clarté et obscurité, il met en valeurs les volumes et abstrait les fonds en surfaces. Entre apparition et disparition, les corps que représente Genet sont sordides en même temps qu'homoérotiques. Cette étude ne propose pas une lecture des images avec la littérature ou la biographie de Genet, mais tente plutôt de tirer le fil des puissances lumineuses et obscures à l'œuvre au sein de la mise-en-scène, allant de paradoxe en contradiction vers une posture en négatif du monde. Puisque ces corps, ceux des prisonniers habituellement exclus se retrouvent ici idéalisés, sublimés, et trouvent finalement par le clair-obscur une faculté de réinvention manifeste. Entre suggestion et monstration, il sera question de la puissance subversive que ces figures acquièrent dans un film resté emblématique d'une homosexualité longtemps marginale.

Mots-clefs : clair-obscur ; *Un chant d'amour* ; Jean Genet ; cinéma – esthétique ; photographie de cinéma ; homoérotisme ; homosexualité ; subversion ; queer ; corps ; figure ; suggestion ; surface ; profondeur.

Abstract

On an abstract black background or in front of the grey wall of their cells, the prisoners of *Un chant d'amour* (1950) try to communicate, but above all they expose themselves between light and shadow. The bodies showed in Jean Genet's only film are caught in a system of gazes, from the guard to the camera, and through a chiaroscuro that affects each sequence. This powerful lighting divides the figures between light and darkness, highlighting volumes and abstracting backgrounds into surfaces. Between appearance and disappearance, the bodies Genet depicts are both sordid and homoerotic. This study does not propose a 'reading' of the images using Genet's literature or biography, but rather attempts to draw the luminous and obscure powers at work within the mise-en-scène, moving from paradox to contradiction toward a negative posture. These bodies, those of the prisoners who are usually excluded, are idealized and sublimated, and the chiaroscuro gives them a clear ability to reinvent themselves. Between suggestion and exhibition, we'll be looking at the subversive power that these figures acquire in a film that has remained emblematic of a longtime excluded homosexuality.

Keywords : chiaroscuro ; *Un chant d'amour* ; Jean Genet ; cinema – aesthetic ; cinematography ; homoeroticism ; homosexuality ; subversion ; queer ; body ; figure ; suggestion ; surface ; depth.

Sommaire

INTRODUCTION

CHAPITRE 1 : FILM SUBVERSIF ? POEME PERVERS

1. Genèse et censure d'un film en 35mm

*Un film interdit ? Autocensure et discrétion d'un auteur
Film érotique ou poésie muette*

2. Le regard du maton : système

*Topographie carcérale
Regard pervers, spectateur complice ?
Rapports de force carcéraux : système de raccords
Pour le beau plutôt que pour le raccord*

3. Subversion et perversion

*Le nu masculin a-t-il une « force destructrice » ?
L'ordre symbolique de la subversion – toujours relative
Vers l'obscur : dialectique perverse*

CHAPITRE 2 : CLAIR ET OBSCUR, DE LA SURFACE AU VOLUME

1. Sublimier : usages de la lumière et du fond

*Le clair pour faire l'obscur
Qualifier le noir, styliser la réalité*

2. Montrer/cacher : suggérer

*Profondeur et surgissement
Bref détour par la photographie érotique
Un éclairage du mal : la suggestion du pire*

3. La pose, le marbre : statuaire

*Dans les cellules : poser, s'exposer
Idéal marmoréen
L'éclat comme opposition au monde*

CHAPITRE 3 : LA MATIERE OU L'IMAGINAIRE

1. La matière des murs

*« Politesse » d'une surface plane
État sensible de la prison
Perméabilité d'un mur mou*

2. L'imaginaire depuis l'obscur

L'ombre comme lieu de l'imagination : Genet avec Tanizaki ?

Détails et contours d'un corps à fantasmer

Un idéal queer-obscur est-il possible ?

3. Stylistique claire-obscur, voie réaliste « trouble »

Noir-et-blanc ou couleur

Éclats : textures des corps et du dehors

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE THEMATISEE

FILMOGRAPHIE

TABLE DES ILLUSTRATIONS

ANNEXES

« Jouer avec l'idée de la peinture », entretien avec Rui Poças (AIP, ABC), directeur de la photographie

DOSSIER DE LA PARTIE PRATIQUE DE MEMOIRE

Synopsis et fiche technique

Scénario

Note d'intention et relation avec la partie théorique du mémoire

CV

Liste caméra

Liste lumière

Liste machinerie

Listes artistique et technique

TABLE DES MATIERES

Introduction

« L'ai-je dit ? Les cellules du mitard seront peintes intérieurement, (les quatre murs, le sol et le plafond), de noir. Dans un coin, une tinette. C'est tout. La lumière arrive d'un vasistas placé dans le haut du mur donnant sur la cour. Pas de vitres. »

Scénario du *Bagne*, c. 1952-54, film non-réalisé.

N'est-ce pas un geste de directeur de la photographie que de foncer les murs d'une pièce pour faire ressortir les contrastes d'une scène ? Les murs recouverts de noir, les réflexions parasites éliminées, seule reste la direction de lumière provenant de la fenêtre en hauteur, unique source éclairant le personnage – un prisonnier en l'occurrence. Le contraste ainsi créé, le prisonnier est éclairé en avant d'un fond sombre ; entre les deux, le clair-obscur agit comme sublimation de l'un par rapport à l'autre. Cependant la cellule, bien qu'effacée et assombrie, reste le lieu et la condition d'apparition de cette mise en lumière.

Si l'on date *Un chant d'amour*, l'unique film de Jean Genet (1910-1986), de l'année 1950 c'est parce qu'il est signé – et aucunement par une date de sortie qui marquerait son exploitation commerciale. Le premier et dernier plans du film sont des inserts sur un mur où est inscrit « Un chant d'amour / PAR JEAN GENET » sur le premier, et « AVRIL-JUIN 1950 » sur le dernier. Ces deux graffitis, entourés de dessins et d'acronymes (« BAADC », « MAV »), éclatent par leur blancheur sur la surface grise et grenue du mur, comme s'ils venaient d'être tracés à la peinture claire. Et déjà une lumière affecte ce mur : en plus du fondu depuis le noir qui fait apparaître le plan, un effet de dévoilement de la source lumineuse qui éclaire ce mur s'opère ; l'ombre projetée sur le mur est mouvante et équivoque, comme si une main découvrait une ampoule. Un doigt épais

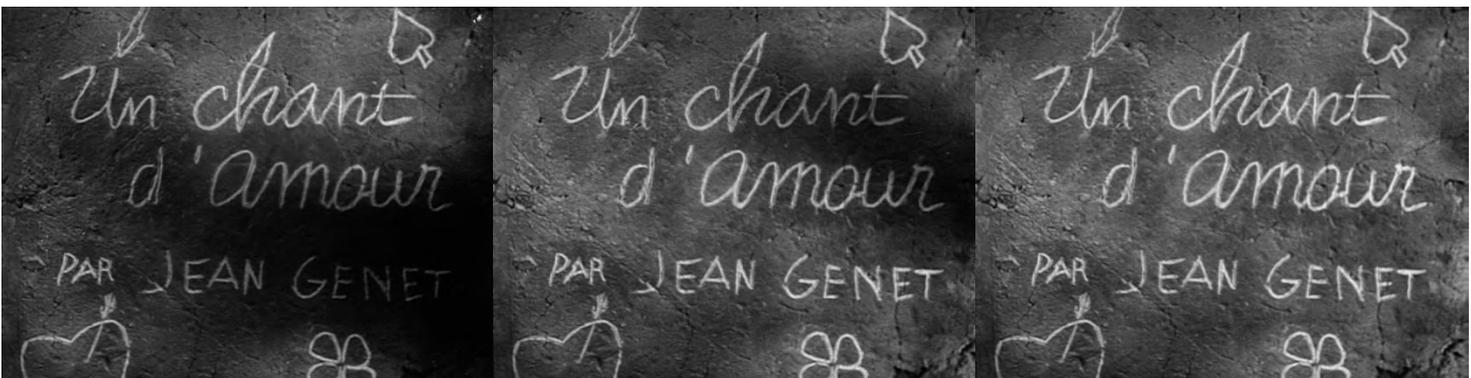


Figure 1 : Dévoilement du titre, l'ombre équivoque. *Un chant d'amour*.

et courbé se projette dans une ombre floue et indéfinie. À moins que ce ne soit un pénis : l'ombre allongée peut, image par image, évoquer une forme phallique. D'une main à une « queue », il est déjà affaire d'ombre, de projection, et de fantasme – entre le clair et l'obscur.

Cette vision suggestive à la limite de la surinterprétation n'aurait pas lieu d'être si elle n'était pas étayée par la pornographie à l'œuvre dans le film de Genet. À plusieurs reprises, les corps se dénudent, dans la prison ou dans des espaces abstraits mentaux. Entre suggestion et dévoilement, *Un chant d'amour* joue avec la pornographie. La nudité est tantôt employée comme érotisme, avec un certain embellissement du corps, mais le tout se fait dans la crudité de la prison et du regard pervers du gardien qui penche vers la pornographie. Mais le rapport que développe le nu se complexifie en chaque scène et porte au jour des contradictions : le film de Genet ne lit pas dans un seul mouvement linéaire.

En 25 minutes, le récit du film est, en apparence, simple : un gardien voit deux prisonniers échanger, au moyen d'une ficelle se balançant entre deux fenêtres — un « yoyo » dans le jargon des détenus —, une guirlande de fleurs. À l'intérieur de la prison, Lucien¹ communique au travers du mur avec un détenu plus âgé, le Tunisien². Le gardien arrive, il observe quatre autres prisonniers, tous affairés à l'onanisme, puis observe les échanges entre Lucien et le Tunisien. Il entre ensuite dans la cellule du Tunisien et le bat avec sa ceinture. La narration classique disjoncte alors pour laisser place à deux nouveaux régimes d'images : les fantasmes érotiques de fragments de corps masculins (que l'on peut considérer comme des visions du gardien), et la rêverie des deux prisonniers, se courant après dans les bois (qui semble en grande partie trouver sa source dans l'imagination du Tunisien — nous y reviendrons). En apothéose funeste, après trois occurrences de chaque « imagination », le gardien introduit son pistolet dans la bouche du Tunisien. Dehors, le gardien part et, dans son dos, le yoyo est enfin saisi.

Jean Genet réalise ce court film dans la clandestinité : il est produit par Nico Papatakis, son ami de Saint-Germain-des-Prés et alors directeur du cabaret « La Rose Rouge », mais aucun nom à part celui de Genet n'apparaît dans le générique d'origine (qui se compose des deux plans-titres au début et à la fin, cités plus haut). Et *Un chant d'amour* ne circulera que sous le manteau, dans des projections privées et ventes de copies à des particuliers. De copies en contre-types, de

¹ Le jeune prisonnier que je nomme ainsi d'après l'acteur qui incarne le rôle, Lucien Sénémaud, amant de Genet à l'époque

² C'est Richard Dyer qui propose de le nommer ainsi, par sa nationalité, à partir de ce que dit Nico Papatakis à Jonas Mekas (Jonas Mekas, *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema (1959-1971)*, 1st édition., New York, Macmillan Company, 1972, p. 165.) et qui propose de faire une brève analyse des minorités raciales dans le film. Richard Dyer, *Now you see it: studies on lesbian and gay films*, London, Routledge, 2003, p. 97-98.

contrefaçons pirates 16mm, le film restera dans la clandestinité jusqu'en 1975 – ce qui participera sans doute à l'auréoler d'une certaine aura sulfureuse. Malgré ce contexte clandestin, le film se fait avec des professionnels ; en témoignent ainsi les décors fins et réfléchis, la photographie contrastée et maîtrisée avec de multiples sources, et la mise-en-scène scrupuleuse et inventive jusqu'au montage. Cependant, la circulation du film au moyen de copies contretypées, réduisant notamment la définition en passant du négatif 35mm à des copies de projection 16mm, en vient à endommager le soin apporté à un film qui se joue, à mon avis, dans les détails, dans le jeu subtil des nuances du noir et blanc.

En témoigne un courrier d'avril 1978 de Jacques Ledoux, conservateur à la Cinémathèque Royale de Belgique, adressé à Nico Papatakis demandant l'autorisation d'effectuer un tirage 35mm (au frais de la cinémathèque) d'après le négatif conservé au laboratoire Éclair. Ledoux ajoute à côté de sa signature une note manuscrite au stylo rouge : « Nous avons une copie 16mm mais nous la jugeons indigne de la beauté photographique de l'original.³ » Que Ledoux ait eu l'occasion de comparer une copie 35mm à sa copie 16mm ou qu'il ne l'ait pas eu, sa note manuscrite dit en tout cas à quel point les images de sa copie 16mm – sans doute contretypée – devaient être dégradées. Mais surtout le mot de Ledoux évoque à la fois la potentielle beauté photographique de l'image originale, et le véritable manque qu'elle produit sur une copie galvaudée. Ainsi, au-delà d'être une composante matérielle, le noir et blanc d'*Un chant d'amour* semble grandement affecter la valeur esthétique du film. Si les nuances du noir et blanc n'étaient pas justement reproduites, le film de Genet perdrait une part de son ébranlement visuel, de son saisissement esthétique. Cette hypothèse, même si elle est extrapolée d'une brève note d'un courrier, invite à se pencher plus rigoureusement sur la photographie du film, sur ses contrastes en noir et blanc, sur leur puissance esthétique et leurs enjeux au sein de la mise-en-scène de Genet.

Matériellement, *Un chant d'amour* a été tourné en 35mm⁴ avec une pellicule noir-et-blanc. En 1950, les pellicules disponibles étaient relativement peu sensibles et possédaient une faible latitude (en ne permettant d'enregistrer qu'un contraste limité, elles passaient rapidement du noir au blanc). À titre comparatif, et sans certitude aucune de son utilisation, la Kodak Plus-X aurait pu être employée : produite à partir de 1941, elle est sensible à 80 ASA en lumière du jour et 64

³ Courrier de Jacques Ledoux, conservateur à Cinémathèque Royale de Belgique à Nico Papatakis, 3 avril 1978, IMEC, Fonds Papatakis, 736 PPT 2.1

⁴ Après une première partie de tournage en 16mm, Genet et son directeur de la photographie Jacques Natteau auraient souhaité finalement tourner en 35mm, le 16mm les décevant vraisemblablement. Les scènes déjà tournées auraient alors été retournées. Cf *Infra*, en page 14.

ASA en lumière artificielle tungstène, et possède une latitude d'environ 8 diaphs⁵. Ainsi la quantité de lumière pour éclairer des intérieurs est considérable⁶ et nécessite un travail précis de maîtrise du contraste. Rapidement limitée entre les blancs surexposés des fenêtres et les noirs bouchés des ombres, la photographie d'*Un chant d'amour* se situe précisément dans un choix photographique usant de ces limitations. Ou comment, à partir d'une limitation technique, un choix artistique de direction de la photographie peut se manifester ? Dans cette dynamique impliquant le noir et le blanc, la photographie du film de Genet se déploie dans les espaces évidemment sombres de la prison, dans les feuillages ensoleillés de la forêt, et dans les fantômes au fond noir abstrait : une multitude d'espaces qui sont donnés à ressentir par l'image et ses contrastes. Allant du clair à l'obscur, ou de l'obscur au clair, les scènes d'*Un chant d'amour* me semblent ainsi déployer une certaine beauté du monde, du monde ténébreux de Genet, par une photographie en clair-obscur.

Le monde obscur que Genet décrit dans ses œuvres romanesques, celui des voleurs, des criminels et des « pédés » marginaux, est-il transposable photographiquement ? Et par quel éclairage ? Et cela se fait-il avec un alignement faisant équivaloir simplement sombre esthétiquement et douteux moralement ? Entre surfaces et profondeurs, quels enjeux esthétiques le clair-obscur peut-il élaborer au travers des rapports entre les corps et les fonds d'où ils surgissent ?

Assurément, le clair-obscur renvoie immédiatement au champ pictural et à la plastique ténébriste du Caravage (1571-1610). Jean Genet et le peintre italien ont tous deux vécu à la marge, et eu des démêlés avec la justice⁷. Le Caravage fait poser des prostituées, peint quelques détails morbides des corps, le tout dans une puissante lumière latérale qui sublime la scène, en partageant les visages entre clair et obscur, et laissant une bonne part des corps s'enfoncer dans un fond noir. Les cellules d'*Un chant d'amour* s'exposent également dans une lumière latérale provenant de la fenêtre, et cédant une grande part de l'image à la pénombre. Plus radicalement, les fantômes sur fond noir font apparaître des fragments de corps dénudés éclairés latéralement – des deux côtés cette fois-ci –, ce qui donne à admirer les volumes de leurs corps, et préserve toujours une part

⁵ Référencée dans la première édition de l'*American Cinematographer Manual* (1960) comme une pellicule « à grain fin, qui s'adapte pour des intérieurs comme des extérieurs avec des conditions standard d'éclairage. Cette pellicule représente un excellent compromis entre la meilleure sensibilité pour toutes utilisations et le grain le plus fin à cette sensibilité. » Joseph V. Mascelli (ed.), *American Cinematographer Manual*, 1st edition., Hollywood, American Society of Cinematographers, 1960, p. 132. (Traduction personnelle) « fine-grain negative material, well suited to general interior photography and to exterior photography under average lighting conditions. This film represents an excellent balance between the maximum desirable speed for most purposes and the finest grain obtainable at that speed. »

⁶ Selon la table fournie dans l'*American Cinematographer Manual* (1960), avec un objectif fermé à f/4, 320 ft-cd (environ 3400 lux) sont nécessaires pour une exposition correcte du sujet filmé avec la pellicule Kodak Plus-X. Ce qui correspond à l'éclairage reçu par le sujet au moyen d'un projecteur Fresnel tungstène 5000W à 5m, en position *flood*.

⁷ Caravage est obligé de fuir Rome, car il est accusé de meurtre, pour le sud de l'Italie puis Malte.

mystérieuse d'obscurité. Le clair-obscur deviendrait alors l'opérateur de la représentation des corps genetiens : en ce qu'il montre et qu'il cache, qu'il suggère et sublime. L'argumentaire qui suit cherche à poursuivre cette hypothèse du clair-obscur, entre technique d'éclairage et motif esthétique, comme opérateur dans l'esthétique réfractaire de Genet.

Le clair-obscur est-il seulement une question de pénombre ? Un clair-obscur est-il nécessairement synonyme de contraste ? Si oui, à quelle échelle, dans des masses sombres et claires ou dans des détails saillants ou obscurs ? Peut-il se transposer (ou pas) d'une situation à une autre, d'une époque à une autre ? Et surtout, le clair-obscur peut-il se doter d'un rapport idéologique, au sens où ce motif lumineux porterait au-delà de ses qualités esthétiques, une certaine position morale et une puissance politique ?

Pour aller au-delà d'un sens commun du clair-obscur qui rejouerait le partage entre le bien et le mal, la pensée de Genet peut agir avantageusement sur un manichéisme qu'il n'a eu de cesse d'user, réemployer et défaire dans son œuvre. Il s'agirait alors peut-être d'envisager le clair-obscur à la fois comme un partage du visible, une puissance d'apparition et un catalyseur du sensible. Pour dire le monde autrement : un procédé de cinéma qui faire ressentir, qui agit sensuellement. Puisqu'avec Genet, le sensible et le monde – le plus sordide soit-il – se voient traverser d'érotisme et de fantasmagie. La marginalité qu'il défend, en l'occurrence l'homosexualité masculine dans *Un chant d'amour*, est sublimée dans une opposition à l'ordre et à la norme : entre les deux prisonniers, un réseau d'échanges sensibles s'opèrent, tandis que le gardien observe, exclu et puis frustré.

La manière dont Genet envisage le monde, et précisément en travaillant à partir des seules images qu'il n'ait jamais réalisées dans *Un chant d'amour*, permet de tisser un lien esthético-politique entre clair-obscur et homosexualité masculine marginale. Choisir *Un chant d'amour* comme unique matériau pour sillonner le régime esthétique du clair-obscur pourrait apparaître arbitraire, en ce qu'il n'est ni exemplaire de l'expressionnisme (absolument pas dans la périodisation académique), d'un contraste absolument radical (d'autres films sont certainement plus sombres), ni d'un usage symbolique des ombres (*La Nuit du chasseur* l'est bien plus). Néanmoins en partant d'une analyse du clair-obscur dans le film de Genet, il m'a semblé possible d'entrouvrir une voie productrice d'un sens nouveau sur ce motif lumineux. En le plongeant dans une dialectique, à la fois interne entre le clair et l'obscur et sur ses possibilités d'action, le clair-obscur revu à partir d'*Un chant d'amour* propose de mettre au jour la vertu instable et puissante, en ce qu'elle ébranle l'imaginaire, et défie toute norme.

Revoir le clair-obscur d'*Un chant d'amour*, c'est revoir *Un chant d'amour* avec le regard et la technique d'aujourd'hui, mais c'est aussi proposer – en vis-à-vis – de repenser la technique et nos usages d'aujourd'hui au travers de la pratique d'un écrivain-poète qui interroge le cinéma en le faisant pour la première fois dans un film homoérotique clandestin. Ainsi, en prolongement de l'analyse autour du film de Genet, la co-écriture et la direction de la photographie sur un court-métrage m'a permis d'interroger en pratiquant les gestes du clair-obscur. Tourné au printemps 2024, réalisé par Kenzo Di Maggio et co-écrit ensemble, *La sève (sous ta langue)* constitue la partie pratique de ce mémoire. Aucunement reproduction contemporaine d'*Un chant d'amour*, le film se pose plutôt comme poursuite des réflexions cinématographiques de Genet : dans une même cellule, si les deux détenus se rencontraient, auraient-ils la possibilité de s'échapper ? L'un loubard, l'autre réfugié sous le coup d'une OQTF, avaient-ils imaginé fuir ensemble ? Au-delà de ces questions de scénario et de mise-en-scène qui m'ont affairées, il sera ici principalement fait état des réflexions photographiques que la réalisation de ce film a posées.

En suivant l'hypothèse d'une puissance du clair-obscur – au sens d'une faculté d'agir sur la représentation et également d'ébranler l'imagination – dans *Un chant d'amour*, ce texte se veut être une réflexion aidant à envisager différemment la lumière, esthétiquement mais aussi comme vertu éthique et contestataire. Le cheminement de cet argumentaire reviendra d'abord sur le contexte de fabrication et de réception du film de Genet, et décortiquera le système de regards – encouragés par la lumière – à l'œuvre dans l'enceinte de la prison. Ces rapports de force inégaux frictionnent le système de montage du film, jouent de la perversion des personnages et des spectateurs, et interrogent la puissance subversive que peuvent recouvrir les images. Dans une deuxième partie, en repartant de l'éclairage des scènes, seront développées les rapports dialectiques du clair-obscur avec Genet : à partir du rebut, caractériser la beauté sublimée ; montrer en même temps que dévoiler, le mal ; exposer des corps sous leurs plus beaux volumes, qui tendent ainsi vers l'image des statues, et jouent alors avec ambiguïté de leurs qualités de personnages abjects en même temps que figures idéales. Enfin, en suivant la faculté du clair-obscur à représenter fidèlement et sensuellement les corps et les matières, en explorant les possibles imaginaires et réinventions que l'obscur et le clair peuvent offrir, la dernière partie s'interrogera sur la prolifique stylisation du réel en clair-obscur.

Célèbre du fait de son auteur mais aussi pour sa renommée en tant que court-métrage sulfureux, les analyses sur le film de Genet sont déjà nombreuses. Plusieurs sont notables et inspirent cette réflexion : évidemment le travail pionnier de Jane Giles sur l'historique et la

structure d'*Un chant d'amour*⁸, l'analyse esthétique de Philippe-Alain Michaud autour des matières et des surfaces que déploie le film⁹, celle de Nicole Brenez sur la figure et sa forme extatique qui ouvre des possibles imaginables¹⁰, celle de Richard Dyer qui remet en perspectives différentes positions interprétatives et politiques¹¹, celle de Marguerite Vappereau revenant précisément sur la génétique du film¹², et la récente réflexion sur Genet et le cinéma menée par Alexis Lussier¹³.

Si le film est aujourd'hui facilement accessible sur internet, la qualité des images laisse grandement à désirer : trop sombre ou trop claire, avec une compression des détails. De la même manière que Ledoux qui le remarquait sur sa copie 16mm, comment pouvons-nous admirer et rêver devant des images dont la reproduction des contrastes est « indigne » ? Parmi les copies facilement accessibles, la copie DVD éditée par le BFI (scanné à partir d'un tirage des années 1990¹⁴) semble la meilleure reproduction numérique, et a été utilisée ici pour extraire des photogrammes du film. Cependant, la copie 35mm conservée à la Cinémathèque française reste à mes yeux bien supérieure et sa vision en juin 2023 a enthousiasmé et enrichi l'analyse qui suit.

Succession d'images homoérotiques, *Un chant d'amour* est la surface d'apparition de corps en clair-obscur : les détenus dansants dans le contre-jour de leurs cellules ; Lucien en débardeur blanc, luisant dans le regard du maton ; le Tunisien réduit à devoir se caresser au travers de son pantalon de velours noir ; et les plus éclatants, le maton et son amant mystérieux dénudés sur le fond noir des fantômes. Entre ses personnages et ses images, le film de Genet « invente une économie qui évite l'échange pour développer d'autres types de trafics¹⁵ » suggère Nicole Brenez. Le clair-obscur, avec ses contrastes abstrayants et ses volumes simulés, serait-il un procédé apte à

⁸ Jane Giles, *Cinema of Jean Genet: Un chant d'amour*, London, British Film Institute, 1991, 89 p.

⁹ Philippe-Alain Michaud, « Champs d'amour » dans *Le cinéma de Jean Genet: « Un chant d'amour »*, Paris, Macula, 1993, p. 91-110.

¹⁰ Nicole Brenez, « Les anti-corps : Occurrences du corps classique chez Jean Genet, Rainer Werner Fassbinder et Gus Van Sant » dans *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck université, 1998, p. 155-174.

¹¹ Richard Dyer, « Shades of Genet » dans *Now you see it: studies on lesbian and gay films*, London, Routledge, 2003, p. 63-108.

¹² Marguerite Vappereau, *Jean Genet, la tentation du cinéma : une œuvre filmique et scénaristique : genèse, poétique, comparaison*, thèse de doctorat sous la direction de Nicole Brenez, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2013.

¹³ Alexis Lussier, *L'Obscur objet d'un film : Jean Genet et les images de cinéma*, Paris, L'extrême contemporain, 2022, 215 p.

¹⁴ La copie du British Film Institute provient d'un tirage d'après le négatif 35mm. Correspondance de Nigel Algar et Barry Edson (BFI) à Nico Papatakis entre janvier et octobre 1989 ; et également le courrier du 12 septembre 1991 du BFI à Carole Roussopoulos pour le tirage d'une nouvelle copie. IMEC, Fonds Papatakis, 736 PPT 2.1.

¹⁵ Nicole Brenez, « Un chant d'amour, Jean Genet, 1950 », *Cahiers du cinéma*, octobre 2012, n° 682, p. 84.

échafauder un autre ordre de circulation, d'opposés et de contraires ? Les prisons genetiennes semblent être de cet ordre autre, en oppositions noires et blanches mais dont les teintes seraient toujours légèrement inattendues. Dans les notes accompagnant le scénario non-réalisé du *Bagne*, il écrit : « Si les couleurs pouvaient apparaître, le ciel serait presque noir, les murs gris très clairs, gris perle, le sol d'un blanc pur et sec, cinglant, et le vêtement des forçats bleu pâle.¹⁶ »

¹⁶ Jean Genet, *Le Bagne [Théâtre : esquisses/Scénario]*, Décines, L'Arbalète, 1994, p. 101.

Chapitre 1 : Film subversif ? Poème pervers

1. Genèse et censure d'un film en 35mm

Lorsque Genet tourne *Un chant d'amour*, il est encore un jeune écrivain sorti de prison : il vient d'être gracié par le Président de la République Vincent Auriol en août 1949, avec l'appui de Sartre et Cocteau ; il a déjà écrit la majeure partie de ses poèmes et romans (excepté *Un Captif amoureux*, publié après sa mort), et deux pièces (*Haute Surveillance* et *Les Bonnes*)¹. Ce moment de la grâce présidentielle, marque un renouvellement dans son œuvre : Genet se tourne principalement vers le théâtre. Il sort de la marginalité que lui imposait la société depuis son enfance, de pupille de l'assistance publique en colonie pénitentiaire, de régiment d'infanterie en prison, pour continuer à tirer le fil de son opposition au monde – et ce notamment par son œuvre. La rencontre avec Niko Papatakis au milieu des années 1940 concrétise une envie de cinéma : Genet lui propose de tourner un film érotique ; ce dernier accepte et réunit l'argent nécessaire à la production d'un film de 60 minutes en 16mm noir et blanc². Une équipe de professionnels est embauchée : Jacques Natteau, qui avait été avant la guerre assistant caméra sur *La Bête Humaine* (1938) de Jean Renoir, se retrouve à la direction de la photographie (il sera par la suite directeur de la photographie des films de Claude Autant-Lara tout au long des années 1950), Maurice Colasson est embauché comme chef décorateur (il a auparavant travaillé avec Yves Allégret, Marcello Pagliero, et travaillera ensuite avec Jean Dréville).

Certaines sources indiquent que Jean Cocteau aurait co-signé ou signé la photographie du film. Étant donné l'absence de générique, seuls les témoignages permettent d'établir une version. Le producteur Nico Papatakis atteste que si Jean Cocteau était présent « presque tous les jours du tournage³ », il n'a pas pris part à la réalisation du film. Malgré que ce soit dans la propriété de Cocteau à Milly-la-Forêt que se tournent les scènes en extérieur. La rôle de Cocteau se joue plutôt sur le plan de l'influence : Genet est le protégé du poète depuis 1942, et les métaphores et trouvailles formelles de ses films l'ont sans doute inspiré. Entre autres : le couloir du *Sang d'un poète* (1930)

¹ Pour les romans : *Notre-Dame-des-Fleurs* en 1944, *Miracle de la rose* en 1946, *Querelle de Brest* en 1947, *Pompes funèbres* en 1948, *Journal du voleur* en 1949, *Un Captif amoureux* en 1986. Pour les poèmes : *Le condamné à mort* la première fois en 1942, puis avec d'autres poèmes en 1948.

² Jane Giles, *Le cinéma de Jean Genet: « Un chant d'amour »*, traduit par Françoise Michaud, Paris, Macula, 1993, p. 30.

³ J. Mekas, *Movie Journal, op. cit.*, p. 164-165.

où le personnage observe au travers des trous de serrures différentes énigmes⁴, ou le montage permettant de relayer les rêveries fantastiques des personnages. Cocteau n'a jamais été opérateur, et c'est sans doute le fait qu'on retrouve une photographie travaillée, pleine de contrastes et de nuances, comme celle qu'Henri Alekan signe pour *La Belle et la Bête* (1946), qui est peut-être à la source de cette rumeur. De plus, Jean Cocteau est à l'initiative de la création du Festival du film maudit de Biarritz, dont la première édition se tient durant l'été 1949. Le festival était, selon les mots de Cocteau, « destiné à mettre en lumière des films que leur métrage ou leur indifférence aux censures et aux exigences de l'exploitation maudissent à l'égal des livres de certains poètes.⁵ » C'est peut-être à Biarritz que Genet y découvre *Fireworks* (1947) du jeune américain Kenneth Anger, et qu'il aurait peut-être trouvé l'inspiration pour réaliser un film mêlant rêverie, homoérotisme, et prison.

Un film interdit ? Autocensure et discrétion d'un auteur

Si le film n'est pas interdit officiellement en France, c'est parce qu'il n'est pas présenté à une commission de censure (en 1950, c'eût sans doute été peine perdue), et ne circule que sous le manteau, dans le cadre de projections privées, comme Genet le souhaitait d'ailleurs⁶. Une projection sera organisée par Henri Langlois à la Cinémathèque française en 1954, avec une copie soustraite de toutes les scènes érotiques — on peut se demander ce qu'il restait alors du film⁷. C'est à l'étranger que la censure sévit sur le film, notamment aux États-Unis où il est projeté en 1964 par Jonas Mekas, qui fût molesté et emprisonné plusieurs jours — avant un non-lieu⁸. Une

⁴ Au sujet du rapprochement et des différences avec le dispositif du *Sang d'un poète*, voir M. Vappereau, *Jean Genet, la tentation du cinéma*, op. cit., p. 118-119.

⁵ Jean Charles Tacchella, « Quand Cocteau était président d'un ciné-club : Objectif 49 et le Festival du Film maudit », *Cocteau*, catalogue de l'exposition "Jean Cocteau, sur le fil du siècle", Paris, Centre Pompidou, 2003, p. 85.

⁶ « J'ajoute encore que je m'opposerai toujours à la projection publique d'un film (*Un Chant d'amour*) que j'avais réalisé pour en vendre des copies à des particuliers, comme après tout j'ai vendu des tirages restreints de mes livres en me réservant le droit (c'est la loi) d'en modifier la forme définitive. » Jean Genet, « Lettre ouverte à Michel Guy », *L'Humanité*, 13 août 1975, p. 6.

⁷ Papatakis affirme dans son entretien avec Jonas Mekas que le film n'a jamais été projeté à la Cinémathèque. (J. Mekas, *Movie Journal*, op. cit., p. 165.) Mais une lettre de Mekas à Lotte Eisner affirme le contraire (Lettre de Jonas Mekas à Lotte Eisner, 31 mars 1964, citée par Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française*, Paris, Gallimard, 2006, note 271, p. 227.) Dans sa thèse, Marguerite Vappereau éclaire un peu la présence et projection des copies à la Cinémathèque Française : « L'histoire des copies de la Cinémathèque est encore trouble : Paule Thévenin y déposa la propre copie de Genet par souci de conservation le 5 décembre 1975 malheureusement celle-ci brûla en 1980. La copie actuelle est le fruit d'un retraitage des années quatre-vingt. Or, pour protéger les collections, la visibilité sur le catalogue reste opaque, ce qui explique que Jane Giles et Nico Papatakis pouvaient, au début des années quatre-vingt-dix, croire que la Cinémathèque n'avait pas de copie. » M. Vappereau, *Jean Genet, la tentation du cinéma*, op. cit., p. 77-78.

⁸ Pour la chronique-témoignage de Mekas depuis la prison voir J. Mekas, « Report from Jail » (March 19, 1964), in *Movie Journal*, op. cit., p. 129-130. Et, pour le contexte, J. Giles, *Le cinéma de Jean Genet*, op. cit., p. 36-37.

deuxième descente de police lors d'une projection, à San Francisco, donne lieu à un procès durant lequel il est déclaré que le film « va bien au-delà des limites admises par la décence dans la description choquante de pratiques et de relations sexuelles non-orthodoxes.⁹ » Une telle condamnation dit autant de la puissance et la faculté de subversion que peut avoir le film vis-à-vis de la morale occidentale des années soixante, que de l'homophobie institutionnalisée qui régnait alors.

Le militant et essayiste Guy Hocquenghem dénonce en 1972, dans son ouvrage fondateur *Le Désir homosexuel*, l'hypocrisie d'une répression homosexuelle prétendument inexistante :

« On croit en général qu'il n'y a tout simplement aucune répression légale de l'homosexualité, que la vie privée de chacun ne dépend que de lui-même. Or cette répression légale existe, elle est même massive : ainsi *Le Monde* du 18 avril 1972 cite les chiffres donnés par la Préfecture de Police pour *trois mois* de l'année en cours : « Pour ce qui concerne les homosexuels, 492 interpellations ont été opérées au Bois de Boulogne et 18 au Bois de Vincennes... Enfin le contrôle de 39 débits de boisson a permis l'interpellation de 49 travestis... » Personne ne devrait ignorer que les boîtes de nuit homosexuelles de Paris subissent jusqu'à plusieurs fois par semaine des rafles de police, sous différents prétextes.¹⁰ »

Si ces chiffres datant d'une vingtaine d'années après la production d'*Un chant d'amour*, en pleine période de libération sexuelle française, sur seulement trois mois à Paris, donnent à voir une « répression légale massive » ; on peut imaginer l'ampleur de celle qui prévalait en 1950, au moment du tournage du film. Tout geste homosexuel en public était répréhensible, et réaliser un film montrant ouvertement des corps, actes et désirs homosexuels l'assimile dès lors un brûlot à la portée subversive. Mais son auteur ne le revendiquera jamais comme une expression publique : c'est par sa circulation clandestine et contre le souhait premier de son auteur, que le film acquiert malgré tout sa qualité de manifeste d'une homosexualité marginale et marginalisée.

En France, le film circule de plus en plus à partir du début des années soixante-dix, grâce au Collectif Jeune Cinéma, qui importe une copie pirate 16mm depuis Munich¹¹. Avec l'arrivée de Giscard d'Estaing à la présidence de la République en 1974, la censure change de forme : les films pornographiques ne sont plus interdits de diffusion, mais fortement taxés dès qu'ils sont classés X¹². Papatakis, espérant rentrer dans ses frais de production, dépose avec le producteur

⁹ Edward de Grazia, Roger K. Newman, *Banned films : Movies, Censors & The First Amendment*, New York/London, R. K. Bowker Company, 1982, p. 288. Cité dans J. Giles, *Le cinéma de Jean Genet*, op. cit., p. 38.

¹⁰ Guy Hocquenghem, *Le désir homosexuel*, Paris, Fayard, 2000 [1972], p. 42-43.

¹¹ M. Vappereau, *Jean Genet, la tentation du cinéma*, op. cit., p. 84.

¹² À peine élu président, Valéry Giscard d'Estaing démarre une relative libéralisation de la société française post-Mai 68 : majorité abaissée à 18 ans, et fin de la censure *stricto sensu*. En réalité, ce deuxième point sert aussi une stratégie financière.

Anatole Dauman (Argos films) en 1975 (25 ans après, donc) une copie du film au CNC pour en obtenir un visa de censure, et démarrer une distribution commerciale. Il le fait par ailleurs concourir au « prix du meilleur nouveau film », que le film gagne : en quelques années, *Un chant d'amour* acquiert une certaine reconnaissance artistique, qui témoigne également du changement progressif qui s'opère dans la société française envers l'homosexualité — le film est toléré, mais subit une « interdiction aux moins de 18 ans ». En 1990, Carole Roussopoulos, qui a racheté à Papatakis les droits du film le diffuse dans son cinéma du 14^e arrondissement de Paris, L'Entrepôt, demande une réévaluation de la classification, « vue l'évolution des mœurs depuis 15 ans », et obtient un abaissement de l'interdiction aux moins de 16 ans¹³. Cette dernière classification persiste encore aujourd'hui.

Ainsi, si le film s'attache à décrire une marginalité, sur des désirs exclus de l'ordre moral, condamnés à être invisibles, un destin marginal entoure *Un chant d'amour* dans sa circulation. Car il est produit en 1950, alors que l'homosexualité est fortement réprimée dans la société française : pas interdite directement, mais avec une acception distincte de la majorité sexuelle en cas de relation homosexuelle, et où toute manifestation en public est punie par voie « d'outrage public à la pudeur¹⁴ ». Le destin marginal du film vient appuyer la représentation de la marginalité des protagonistes homosexuels et prisonniers. Cependant, il n'est plus à partir des années 1970 un film rejeté, mais il conserve pour autant son aura sulfureuse. La réputation du film aujourd'hui, celle d'un film « interdit pendant plus de 25 ans¹⁵ », en porte encore la marque.

Les films pornographiques commençaient à circuler illégalement depuis quelques années, et l'intérêt du public pour des films érotiques (*Emmanuelle*, exemple canonique) augmentait. La légalisation du cinéma pornographique sous le contrôle du classement X permet alors un encadrement et surtout une taxation élevée pour les distributeurs de films X. Voir la thèse Dan Callwood, *Re-evaluating the French Gay Liberation Moment 1968-1983*, sous la direction de Julian Jackson, School of History - Queen Mary, University of London, 2017, p. 167-170.

¹³ « Un chant d'amour a obtenu le 21 août 1975 un visa 44.127 (16mm) frappé d'une interdiction aux mineurs. Vue l'évolution des mœurs depuis 15 ans, nous sollicitons auprès de votre bienveillance un nouveau passage devant la commission de classification, dans l'espoir de lever cette interdiction et d'obtenir un visa 35mm. » Courrier d'Alexandra et Geronimo Roussopoulos à M. They, président de la Classification des œuvres Cinématographiques, daté du 18 juin 1990, IMEC, Fonds Nico Papatakis, 736 PPT 2.1.

« Nous ne souhaitons pas présenter le film Un chant d'amour en plénière, ce film ayant une interdiction aux moins de 16 ans, nous pensons que nous ne pourrions pas obtenir une interdiction inférieure. » Courrier de Carole Roussopoulos (entête L'Entrepôt) à M. They, daté du 12 juillet 1990. IMEC, Fonds Nico Papatakis, 736 PPT 2.1.

¹⁴ Voir Jérémie Gauthier et Régis Schlagdenhauffen, « Les sexualités “contre-nature” face à la justice pénale. Une analyse des condamnations pour “homosexualité” en France (1945-1982) », *Déviance et Société*, 2019, vol. 43, n° 3, p. 421-459.

¹⁵ Notons que s'il est vrai que le film n'est pas visible sur un écran de cinéma commercial pendant 25 ans, c'est surtout du fait du non-vouloir de Genet. Et lorsque Philippe Azoury écrit qu'il a « fallu cinquante-deux ans pour que la télévision française se décide à diffuser *Un chant d'amour* », on peut noter une certaine exagération qui manque de contexte historique. Philippe Azoury, « Genet brûle toujours », *Cahiers du cinéma*, avril 2002, n° 567, avr. 2002p. 40p.

Film érotique ou poésie muette

Revenons à la conception du film. *Un chant d'amour* est donc tourné en 16mm, mais Natteau et Genet n'étant pas satisfaits des images, continuent finalement le tournage en 35mm. Nico Papatakis rapporte que les scènes déjà tournées en 16mm seront retournées¹⁶. Genet supervise un premier montage de 45 minutes, mais insatisfait il en dirige un deuxième de 25 minutes, qui est la version définitive que nous connaissons aujourd'hui¹⁷.

Aucun document de tournage, de scénario, de préparation ne subsiste. Marguerite Vappereau, dans sa thèse intitulée *Jean Genet, la tentation du cinéma*, recompose une génétique d'*Un chant d'amour* dans l'écriture, ou plutôt la réécriture de la pièce *Haute surveillance* (publiée la première fois en 1947, jouée en 1949). Quatre synopsis, écrits entre 1942 et 1947 dans une période prolifique de Genet, ne sont « pas à proprement parler des ébauches de scénario pour *Un chant d'amour*, mais plutôt un état intermédiaire entre la pièce et le film.¹⁸ » Ils montrent néanmoins la réflexion à l'œuvre de Genet, dans un rapport de transposition, de réécriture de ses thèmes entre la littérature, le théâtre et le cinéma : en se détachant d'une unité de lieu, en cherchant un rythme cyclique, en y adjoignant la structure des rêveries comme dans les narrations de *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Miracle de la rose*, en reprenant le motif de la danse effrénée¹⁹.

Genet ne produit aucun écrit sur le film : ni un résumé, ni un retour sur la production, et évidemment aucun entretien dans la presse... Un des seuls textes est sa « reconnaissance » du film lorsqu'il annonce dans une lettre ouverte en 1975 au Secrétaire d'État à la culture Michel Guy, après l'obtention du prix du « meilleur nouveau film », qu'il « refuse tout prix ou prime décerné par [ses] commissions ». En rejetant cette prime, il atteste cependant précisément de son rôle de cinéaste, de l'écriture au montage : « le film en question, j'en ai écrit le scénario, je l'ai tourné, j'ai fait et refait le montage il y a plus de vingt ans. » Et de conclure par une formule éloquente sur la manière dont Genet ne se souciait plus d'*Un chant d'amour* à l'époque : « Que personne — sauf moi — ne juge donc encore cette “esquisse d'une esquisse” !²⁰ » Tout cela en fait donc un objet avec peu de discours de son auteur, encore moins d'interprétations, qui peut prendre divers sens et s'enrichit des interprétations variées.

¹⁶ J. Mekas, *Movie Journal*, op. cit., p. 165.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ M. Vappereau, *Jean Genet, la tentation du cinéma*, op. cit., p. 98.

¹⁹ Sur toutes ces transpositions, voir *Ibid.*, p. 100–106.

²⁰ Jean Genet, « Lettre ouverte à Michel Guy », *L'Humanité*, 13 août 1975, p. 6.

Au vu de ce contexte de production, avec les moyens et les personnes dont Genet s'entoure pour réaliser son premier film, le film devient le lieu d'un paradoxe. D'une part, il est fabriqué par des professionnels du cinéma, des techniciens qui travaillent à la bonne fabrique d'un cinéma classique, de « Qualité française » comme le disait avec ironie François Truffaut²¹ ; d'autre part, les images qui en ressortent, montées et engagées dans le contexte, produisent un film homoérotique, à la lisière du pornographique, et subvertissant l'ordre de la prison. Dans sa structure et son découpage, *Un chant d'amour* use de techniques et d'agencements – de cadres, de lumière, de montage – issus du cinéma classique, mais pour autant leurs utilisations semblent se détourner d'une voie narrative classique conçue autour d'une lisibilité et d'une clarté morale. Comment s'établit une telle subversion des usages classiques, pour une logique à la fois poétique et politique ?

Cette subversion s'exprime d'abord dans le choix très radical de tourner le film sans prise de son et de n'y adjoindre aucune musique. Marguerite Vappereau indique qu'une musique d'Igor Stravinski était envisagée par Genet, mais elle n'a finalement pas été utilisée²². De plus, des éléments sonores sont mentionnés dans les rapports des éléments conservés aux Archives Françaises du Film de Bois-d'Arce²³.

Le choix du silence, pour un « chant ». Où se trouve alors cette poésie, si ce n'est dans les images et dans les rapports entre elles ? Là où aucun son, aucun mot n'est audible, la communication entre les personnages doit nous atteindre autrement. Non-verbaux, les gestes et les postures n'en sont que plus fortes. Genet trouve déjà un moyen fort d'expérimenter la puissance des images, de ce qu'elles peuvent lui proposer comme « nouveau langage²⁴ », en altérant l'ensemble que forment sons et images sur un même support depuis l'avènement du cinéma parlant. Malgré cette réduction à la seule bande image, certains gestes simples sur une surface dont nous percevons la matière peuvent presque nous paraître audibles : on pourrait entendre les poings des détenus frapper contre le mur. Ce silence nous amène vers le langage de ces petits gestes, de ces postures,

²¹ François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n°31, janvier 1954.

²² M. Vappereau, *Jean Genet, la tentation du cinéma*, op. cit., p. 75.

²³ Courrier de Nico Papatakis aux Archives du Film du 28 novembre 1989, demandant la liste des éléments du film « Un chant d'amour » ou « Poursuite ».

Réponse du CNC-Bois D'Arce à Nico Papatakis le 30 novembre 1989. « Nous avons en dépôt sous réserve d'inventaire, au titre initial POURSUITE [...] 1 bobine son magnétique 16mm, référence d'entrée 12664 ; 1 bobine négatif son 16mm, version française, référence d'entrée 12664 ». Fonds Papatakis, 736 PPT 2.1.

²⁴ Genet parle lui-même de cette quête nouvelle pour son écriture romanesque tardive dans *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1955 [1949], p. 217. Et Alexis Lussier suit cette nomenclature pour tenter d'expliquer l'approche de Genet au cinéma. A. Lussier, *L'Obscur objet d'un film*, op. cit., p. 34.

des images et de leur montage. Toute coupe qui pourrait apparaître brutale, sans son reliant les plans, est amenée par la mise-en-scène : regards, sorties de champ, fondus... Ce silence laisse de marbre lorsque le gardien frappe le Tunisien et qu'aucun bruit se fait entendre, c'est seulement le choc de deux images, où aucun champ ne réunit les deux personnages. La rapidité du montage, les allers-retours entre tortionnaire et victime cadrés séparément créent la violence.

2. Le regard du maton : système

Topographie carcérale

Après le premier plan, l'insert du titre en graffiti sur un mur, un autre mur se dévoile à notre vision : plus large, légèrement de biais si bien que l'on perçoit qu'il se prolonge dans la perspective, qui occupe toute la hauteur du cadre et qu'on imagine donc se poursuivre par le haut aussi, et dans une pierre meulière assez caractéristique des prisons et des bâtiments d'Île-de-France construits entre le XIX^e siècle et les années 1930. L'arrivée du gardien en uniforme et casquette



Figure 2 : Un mur ouvre le film, immédiatement l'horizon carcéral est posé. Un chant d'amour

sur ce premier mur, baigné par un puissant soleil qui le fait plisser des yeux, confirme le lieu de l'action : il s'agit bien d'une prison. Bien que tout le décor intérieur de la prison ait été construit au rez-de-chaussée de la Rose rouge, boîte de nuit de Nico Papatakis où se réunissaient au sous-sol

bon nombre d'intellectuels et artistes du quartier latin, le mur extérieur est vraisemblablement celui d'une prison parisienne, Fresnes ou la Santé²⁵. En choisissant de débiter son film sur ce mur d'enceinte, en inscrivant sur la pellicule sa texture si particulière, Genet ancre son film dans une certaine vérité à la fois personnelle²⁶ — c'est à Fresnes qu'il a été emprisonné et qu'il écrit son poème *Le condamné à mort*, publié en 1942, c'est depuis la Santé qu'il recontacte en novembre 1943 son éditeur Marc Barbezat (L'Arbalète) pour insister sur la publication de *Notre-Dame-des-Fleurs*²⁷ — et carcérale. En effet, alors qu'il s'apprête à tirer le fil d'une fantaisie érotique homosexuelle, le cinéma lui permet de prélever un pan de mur particulièrement singulier et fort, et de s'assurer une certaine autorité, une certaine vérité que ceux qui sont déjà passés à côté d'une prison peuvent ressentir.

Le maton marche en plan moyen le long du mur, puis s'arrête, et son visage s'offre à nous en plan rapproché poitrine, dans un raccord dans l'axe. Il regarde hors-champ, un peu plus haut et vers la gauche. Dans une logique classique de raccord-regard, le plan suivant nous apparaît comme étant son point de vue : un mur où deux mains s'extraient d'entre les barreaux, celle de gauche fait balancer une guirlande de fleurs, celle de droite tente de l'attraper. Le système du film, son mode

²⁵ Récemment, Alexis Lussier semble être le premier à noter l'importance de ce mur rapporté comme un détail par Edmund White, biographe de Genet. (Edmund White, *Jean Genet*, traduit par Philippe Delamare, Paris, Gallimard, 1993, p. 366.). Un doute persiste sur l'origine de ce mur : est-il de la Santé ou de Fresnes ? E. White indique en citant Java, camarade de la bande de Genet, qu'il s'agit de la prison de Fresnes, et que les prises de vue auraient été effectuées depuis l'appartement d'un ami se situant en face (l'autorisation de filmer dans la rue ayant bien évidemment été refusée). Jane Giles quant elle écrit que le mur « figure celui de la Santé », sans préciser davantage sa source (J. Giles, *Le cinéma de Jean Genet*, op. cit., p. 30.). Marguerite Vappereau indique elle aussi qu'il s'agit du mur de la Santé, en sourçant cela dans une même anecdote des prises de vue depuis un appartement voisin, rapportée elle aussi par Java dans une transcription d'entretien avec Albert Dichy dans une revue italienne (Albert Dichy, « Conversazione di Java con Albert Dichy », in *Jean Genet : chiavi di lettura*, convegno internazionale organizzato da Comune di Reggio Emilia - I Teatri, Teatro Festival Parma '89, Bibliothèque de Littérature Française Contemporaine/Balbec Fonds Jean Genet, Associazione Nazionale dei Critici di Teatro ; Reggio Emilia - Teatro Municipale Valli 27-29 aprile 1989, p. 21 cité dans M. Vappereau, *Jean Genet, la tentation du cinéma*, op. cit., p. 74.). Qu'en est-il alors ? Effectivement, les rues adjacentes aux murs d'enceinte de la prison de Fresnes ne sont pas bordées d'appartements ayant pu appartenir à des amis (il s'agissait vraisemblablement d'immeubles de fonction pour les surveillants et personnels de l'administration pénitentiaire), alors l'anecdote des prises de vues depuis un appartement indiquerait plutôt qu'il s'agissait de la Santé, en plein de cœur du 14^e arrondissement de Paris. Pourtant, vue la distance à laquelle semble se tenir la caméra de l'acteur – à 2 ou 3 mètres avec une focale moyenne lorsque celui-ci s'approche en plan large, puis plus proche encore lorsqu'il est cadré en gros plan – c'est-à-dire avec une caméra au milieu de la chaussée si c'eût été face à la prison, il paraît peu probable que ces plans d'extérieur aient été tournés depuis un appartement en face. De plus, les mauvaises herbes qui jonchent le pavé, traces d'un trottoir peu entretenu, sont des indices à l'image qui feraient pencher pour l'hypothèse des abords de Fresnes, en campagne à l'époque. Si l'on ajoute à cela la recherche vaine de l'aspect du mur aux alentours de 1950, où aucune des deux prisons ne semble correspondre, la résolution de l'énigme semble impossible à trancher. Toujours est-il, si Genet a tourné, avec son chef opérateur Natteau, ces plans inauguraux et finaux aux abords de Fresnes ou de la Santé, il s'est agi pour lui de filmer le mur d'une prison où il est passé.

²⁶ Lussier, premier à noter l'importance de détail, fait cependant reposer son analyse la biographie Genet : Fresnes est à la fois le déclencheur (là qu'il écrit, là qu'il publie et se faire remarquer par Cocteau) et ce mur, le motif « qui ferme une époque » de la vie de Genet — et nullement un motif esthétique. A. Lussier, *L'Obscur objet d'un film*, op. cit., p. 33.

²⁷ « Jean Genet à Marc Barbezat, éditions L'Arbalète, 8 novembre 1943, de la prison de la Santé. », Lettre I, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, Décines, L'Arbalète, 1988, p. 7-8.

de fonctionnement, est en place : c'est au travers du regard du maton que nous allons voir la prison. Il apparait donc dans un premier temps pertinent d'analyser les occurrences où ce système persiste, celles où la mise en scène s'en éloigne et ce que ces écarts produisent.

Ces premiers plans à l'extérieur construisent une première topographie des lieux : derrière



Figure 3 : Le champ-contrechamp sur le regard du maton pose le système de vision du film. Un chant d'amour

deux fenêtres de barreaux, deux cellules sont adjacentes, et leurs occupants tentent de communiquer. Or, le régime de narration change aussitôt : le plan suivant nous introduit, dans un panoramique des pieds jusqu'au buste, à Lucien. Ce dernier exécute une petite danse sur lui-même et traverse la pièce. De l'autre côté du mur, le regard vif tourné vers celui-ci, le Tunisien frappe contre la paroi qui les sépare. La compréhension de l'espace fonctionne grâce à un contre-champ de l'autre côté du mur, qui repose sur deux aspects. Dans la cellule de Lucien, le panoramique prend soin de décrire le sol, le mur latéral et le mur avec la fenêtre. Cette dernière nous renseigne sur l'orientation des cellules, qu'on imagine toutes construites à l'identique, dès lors qu'elle constitue la source principale de lumière (venant de la gauche pour Lucien). Alors, dans la cellule du Tunisien, lorsque le cadre décrit un coin de deux murs et avec une fenêtre que l'on situe à droite, l'espace est saisi comme inversé, en miroir du premier, et donc adjacent. Le montage accentue cette contiguïté en alternant entre le Tunisien frappant contre le mur, et Lucien le regardant sans répondre.



Figure 4 : Lucien et "Le Tunisien" dans les premiers plans les introduisant, dans leurs cellules. Un chant d'amour

Cette deuxième séquence d'*Un chant d'amour* contrevient au système posé par le regard du maton dans la première séquence : on assiste à une communication entre deux prisonniers, où la caméra est libre de circuler de l'un à l'autre ; elle offre à voir plus que ce que chacun des deux prisonniers ne peut voir – nous pouvons voir l'autre. Cette puissance omnisciente de narration est cassée lorsque le maton refait son entrée dans la séquence suivante. Il arrive du fond d'un couloir et passe de cellule en cellule pour observer les prisonniers. Cadré dans la diagonale, le couloir se déploie par sa perspective. Il est un espace profond, que notre regard parcourt linéairement, suivant la ligne de fuite. Alors, comme une prison ne permet aucune fuite, et n'est pas un espace ouvert, la mise-en-scène de Genet fait buter notre œil sur le mur du fond du couloir, d'où le gardien surgit. En filmant un même mur de couloir depuis le même axe, par le truchement des valeurs de cadres, le découpage de Genet arrive à faire croire à un couloir où deux rangées de portes se font face. Et lorsque l'on est prétendument orienté vers l'autre bout du couloir, ce n'est plus le mur qui persiste, mais une découverte peinte de prison où les portes continuent de s'aligner dans la profondeur. Le regard y bute aussi, il ne s'y p(ro)longe pas : par une image peinte de la prison, la représentation cinématographique de la prison se donne à voir, en même temps que l'espace prétendument massif se restreint. Paradoxale, la prison telle que Genet la construit dans sa mise en scène est à la fois épaisse et fine, profonde et plate, fragmentée et communicante.



Figure 5 : Perspectives bouchées du couloir, d'abord par un mur gris et ensuite par une découverte peinte. Un chant d'amour

Regard pervers, spectateur complice ?

L'espace de la prison qui nous apparaît réel et tangible est celui parcouru par le gardien. Il est relié par ses entrées et sorties de champ, obéissant aux règles classiques de montage. C'est par son regard, ses déplacements, que se construit l'espace cinématographique de la prison. La prison, n'existe que par lui : le gardien par son trajet et son regard relie les différentes cellules, agence ce sur quoi il faut se focaliser. Tous les prisonniers sont saisis sous le regard du maton, qui glisse son œil derrière l'œilleton ou par le guichet des portes, alors qu'ils se masturbent ou dansent lascivement sexe à l'air. En alternant des plans du maton de dos, avec des valeurs allant du plan

moyen au plan rapproché, et les intérieurs des cellules en contrechamp, la structure du film suit et soutient le regard du maton. Ce modèle du champ-contrechamp et d'identification qui en découle devient le moteur principal du film. Nous sommes contraints d'adopter le regard du maton, où nous scrutons les prisonniers, en alternance avec le maton se caressant (lui aussi) l'entre-jambe. Cette affiliation forcée à un regard empli de désir, pervers en ce qu'un représentant de l'ordre use de son autorité pour s'affairer au voyeurisme, nous trouble. La pulsion scopique, cette forme de regard possessif sur l'autre conceptualisée par Freud et repris par Lacan, qui peut habituellement s'accomplir sans contrariété au cinéma²⁸, est ici à la fois révélée et contrariée : nous nous voyons observer tel un maton, prenons-nous autant de plaisir que lui ? Le dérangement qu'introduit Genet par cette identification primaire (du spectateur à la caméra) puis secondaire (du spectateur au personnage) culmine lorsque le maton franchit une limite qui ne nous est pas permise, en tant que spectateur d'images : entrer dans la cellule et frapper le prisonnier. Dans son analyse psychanalytique et sémiologique, Laura Oswald souligne que « Genet défie le spectateur de désirer le film, et pervertit ensuite ce désir en impliquant le spectateur dans le sadisme du gardien.²⁹ » Ce jeu troublant avec le spectateur dérange, et Oswald développe en insistant sur la « réflexion ironique sur la perversité du spectateur, sur l'ambiguïté sexuelle du sujet du regard, et sur les origines sadiques de la pulsion scopique³⁰ » que déploie Genet. Mais l'usage d'une mise en scène permettant de développer des identifications aux sentiments contradictoires (à la fois le prisonnier et le maton, l'opprimé et l'opresseur) sert-il seulement à une « réflexion ironique » ? Et les différentes facettes qu'Oswald développe (perversité, ambiguïté sexuelle, sadisme) sont-elles forcément à déprécier ? Dans son œuvre, Genet semble souvent se trouver sur une corde raide, avec une oscillation entre « fermeté des choix d'adhésion politique » et « ambiguïté de leur énonciation artistique³¹ » qui lui permet de troubler l'ordre, et ainsi jouer d'une certaine puissance du *négatif* : « C'est du négatif [...] que s'observe le monde pour Genet et que se pense et s'imagine

²⁸ Sur la pulsion scopique appliquée au cinéma classique, voir l'analyse féministe psychanalytique de Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » (1975, *Screen*, n°16), traduit et repris en ligne sur le site Débordements, en ligne, URL : <https://debordements.fr/plaisir-visuel-et-cinema-narratif/> (consulté le 30 avril 2024)

²⁹ Laura Oswald, « The perversion of the I/Eye in Un chant d'amour » dans *Jean Genet and the semiotics of performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 104. (Traduction personnelle) « Genet dares the spectator to desire the film, then perverts this desire by implicating the spectator in the sadism of the guard. »

³⁰ *Ibid.*, p. 113. (Traduction personnelle) « an ironic reflection on the spectator's own perverseness, on the dubious sexuality of the subject of the look, and on the sadistic origins of scopic pleasure. »

³¹ Olivier Neveux, *Le théâtre de Jean Genet*, Lausanne, Ides et calendes, 2016, p. 56.

toute chose. Il n'entend jamais jouer la réconciliation, il n'est porteur d'aucune positivité [...] il ne propose rien, il ne défend rien. Il destitue, décourage, défait et déstabilise.³² »

Dans son chapitre comparant différents points de vue politiques autour d'*Un chant d'amour*, Richard Dyer revient sur l'analyse de Laura Oswald qui « semble suggérer que *tout* regard est pervers », et fait de la perturbation (des personnages pervers parce qu'homosexuels, sadiques, et voyeurs ; du spectateur pris dans ce mouvement) une valeur qui troublerait l'ordre « hégémonique du regard masculin comme organisateur du discours érotique³³ ». Et Dyer de dénoncer, en vis-à-vis d'autres analyses écrites par des critiques et auteurs gays, que Laura Oswald « écrit avec une tradition à la fois normative et homophobe et qui analyse le plaisir dans le but de le combattre.³⁴ » Oswald ne voit en effet qu'une binarité entre le voyeur masculin et le sujet du regard *comme* féminin : dans son schéma, le désir est par défaut hétérosexuel. Et peine à s'appliquer à *Un chant d'amour*.

Le jeu troublant des regards et des affiliations de ces regards prend sans doute davantage sens lorsqu'il est situé dans le rapport de force. Le prisonnier ne regarde pas de la même manière que le maton le regarde. Le second soumet le premier à son regard. Serge Daney, dans une critique brève et éclairante du film, synthétise simplement ce rapport de force qui se joue entre les personnages et nous, spectateurs : « Toutes les fois que le spectateur, oubliant sa situation, sa posture, s'apprête à jouir de ce qui se joue dans ce petit théâtre du désir [...], il est tout simplement transformé en gardien.³⁵ » Pierre Eugène, dans sa relecture contextuelle des écrits de Daney entre 1962 et 1982, note que même si l'appellation de « maton » qui aurait pu plaire au critique, qui aurait synthétisé la pensée d'un personnage à la fois voyeur et usant de la force, Daney n'emploie que les termes de « gardien » ou « surveillant »³⁶. La raison tient peut-être la volonté de privilégier la définition du spectateur qui conclut son article « Qu'est-ce qu'un spectateur ? Guère plus que le *gardien* de ses images. Ce qui se copule entre elles ne le regarde pas.³⁷ » Le spectateur, comme le

³² *Ibid.*, p. 53.

³³ L. Oswald, « The perversion of the I/Eye in *Un chant d'amour* », art cit. (Traduction personnelle) « the hegemony of the male look as the organizer of erotic discourse »

³⁴ Richard Dyer, « Shades of Genet », in *Now you see it*, *op. cit.*, p. 96-97. (Traductions personnelles) « Oswald's account seems to suggest that *all* looking is perverse. » et « Oswald writes out of a tradition that is both normative and homophobic and which analyses pleasure in order to combat it ».

³⁵ Serge Daney, « *Un chant d'amour* (Jean Genet) », *Cahiers du cinéma*, février 1976 repris dans J. Giles, *Le cinéma de Jean Genet*, *op. cit.*, p. 6.

³⁶ Pierre Eugène, *Exercices de relecture : Serge Daney 1962-1982*, Saint-André-de-Roquepertuis, Editions du Linteau, 2023, p. 357.

³⁷ S. Daney, « *Un chant d'amour* (Jean Genet) », art cit. repris dans J. Giles, *Le cinéma de Jean Genet*, *op. cit.*, p. 6.

gardien, est alors conscient de son voyeurisme et sait pertinemment qu'il ne devrait pas se mêler de ces que les prisonniers-images « copulent », qui ne le « regardent pas » – au double sens propre-figuré où les prisonniers s'exhibent mais ne lui retournent pas son regard (sauf exception), et où il n'est pas convié à leur intimité.



Figure 6 : Le maton s'assurant de ne pas être vu avant d'observer dans l'œilleton. Un chant d'amour

Et plus encore, le gardien s'assure de ne pas être vu. Alors qu'il s'apprête à inspecter la cellule de Lucien, sur la porte de laquelle il une étiquette indique « MEURTRE », le maton jette un regard à droite et à gauche et crache sa cigarette. Ces deux brefs regards hors-champ sont des détails de la mise en scène de Genet qui évoquent bien-sûr le fait que le gardien va quelque peu sortir de son rôle, ou en abuser. Mais, dans un système de voyeur bien institué dans sa mise en scène, cela nous donne à voir un gardien qui regarde qu'il n'est pas lui-même observé par une tierce instance avant de pouvoir regarder sans être vu des prisonniers. Le paradoxe de cette strate supplémentaire du regard est que, même si en poursuivant son indiscrétion, son jeu nous indique qu'il n'est vraisemblablement pas observé depuis le hors-champ, il l'est tout de même par la caméra. Par extension, nous, spectateurs et spectatrices, assistons encore une fois à une mise en cause de notre statut d'invisibles indiscrets. Et jamais le maton ne regarde vers la caméra, il observe mais reste dans le schéma classique de la transparence. Cependant par ce détail, Genet instille dans sa

mise en scène l'étrangeté des rapports de regards : celui qui regarde avec indiscretion ne sait pas qu'il est lui-même, en abyme, objet de voyeurisme.

Aussi, les échelles de plans qui se raccordent aux plans des visages regardant ne correspondent pas au point de vue que de tels contrechamps devraient mettre en place dans un système classique transparent : les prisonniers devraient être cadrés en plan moyen, depuis la porte, c'est-à-dire en contre-jour de la fenêtre. Les plans sur Lucien dans sa cellule sont cadrés de plus près, parfois même à la hauteur du lit, et, à l'exception du premier plan large de la cellule, ne sont pas strictement depuis le point de vue de l'œil. Laura Oswald note ces « interférences dans le fonctionnement normal du champ-contrechamp » qui « ne perturbent pas la continuité et la cohérence de la diégèse autant qu'ils attirent l'attention sur le regard de la caméra comme une présence narrative autonome.³⁸ » Cette perturbation de l'ordre classique et du surgissement de l'instance narrative poursuit les effets que Genet travaille dans sa littérature et dans son théâtre où la performance se voit redoubler et soulignée dans la mise en scène.



Figure 7 : Premier et quatrième plans raccordant avec le regard du maton : d'abord la vision depuis la porte est vraisemblable, ensuite elle se disjoint totalement pour chercher, en valeur de cadre comme en position de caméra, une autre logique. Un chant d'amour

Observé dans sa cellule, Lucien est cadré depuis l'angle du quatrième mur, nous le voyons comme il est regardé par le gardien, depuis l'œil. En plus des cadres en plan rapproché poitrine sur le gardien, vu de trois-quarts dos, une autre valeur est mise en rapport avec les plans sur Lucien : le gros plan de l'œil du maton. Encerclé par l'œil rond, il occupe une place presque centrale dans le cadre. Le volume conique du trou dans la porte, rendu perceptible par un léger dégradé, focalise encore plus l'attention sur ce point qui zigzague, observe à droite et à gauche. L'œil apparaît

³⁸ L. Oswald, « The perversion of the I/Eye in Un chant d'amour », art cit, p. 110-111. (Traduction personnelle) « Such interferences in the normal function of the cross-cut [...] do not disturb the continuity and coherence of the diegesis as much as they draw attention to the look of the camera as an autonomous narrating presence. »

comme un organe détaché du corps, qui organise maintenant la circulation du regard : Lucien est cadré de plus près, plus en détails. En fragmentant le maton (œil) et Lucien (morceaux érotisés de corps), les positions de la caméra correspondent de moins en moins à celles d'une caméra placée à la place de la porte. L'œil de la caméra s'émancipe lui aussi, comme s'il cherchait à prolonger la vision du gardien, en se plaçant entre les jambes, près du visage de Lucien, près de son aisselle perlée de sueur.

Détaché du corps, imposant, l'œil devient synecdoque – la partie pour le tout – du gardien, prenant une place névralgique dans le montage et l'économie des plans. Dès sa première occurrence, l'œil est menaçant, et il persiste dans le montage jusqu'à sa découverte par Lucien. Ce retournement du regard vers l'œil, ce regard vers le regard, a lieu lorsque Lucien quitte son lit, semblant ne plus vouloir répondre aux coups sur le mur du Tunisien, et s'approche prestement du porte-manteau et de la porte. En regardant vers la caméra, positionnée à l'endroit du mur le séparant du Tunisien, il crie quelques mots indéchiffrables et attrape son entrejambe ; puis il relève la tête sur la gauche. Le montage intercale alors un plan de l'œil retourné. Genet propose ainsi une image purement poétique : comme si de l'autre côté du mur, vu par le détenu, découvert et démasqué dans son projet voyeur, l'œil se retournait. La composition formelle du film prend en charge un jeu miroitant d'inversions, où celui qui est vu est soudainement chamboulé. L'œil, encapsulant tout l'ordre pervers que le gardien impose sur les prisonniers, est affecté dans la structure du montage qui soutenait ce regard.

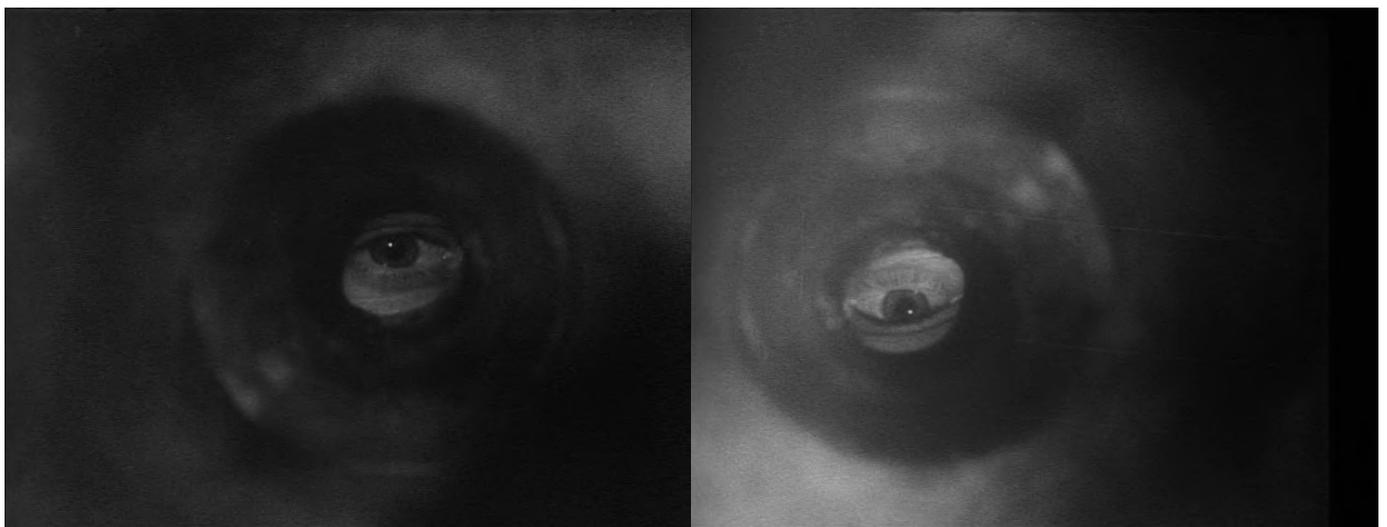


Figure 8 : Les différentes sens de montage du plan de l'œil. Un chant d'amour

L'image célèbre du film, est cette paille trouant le mur et ne laissant passer d'une cellule à l'autre que la fumée d'une cigarette. Avec la guirlande de fleurs, c'est l'une des seules communications qui s'établissent entre les deux détenus dans la prison. Leur langage pourrait-on

dire. Mais une autre puissance semble leur être permise : l'ouverture aux rêves. Quel langage Genet écrit-il *pour le cinéma*, si le langage des prisonniers est celui évanescant de la fumée blanche et du rêve de l'Autre ? Peut-être, justement, le langage de l'imaginaire. Dans le silence de son film, Genet laisse en un sens place à l'imagination, à une forme de projection fantasmatique de la part des spectateurs pour compléter les béances, relier les parties des différents régimes imagés. Alors que la puissance de chacun des personnages semble résider dans la singularité de leurs imaginaires et fantasmes — produisant un conflit : l'un ne supporte pas de voir l'autre accéder au rêve —, c'est cette même ouverture dangereuse à l'imagination que le film semble nous offrir. Rendre visible sans mot, sans littérature, uniquement avec des images, les rêves et les puissances qui en découlent : ce pourrait être le projet d'*Un chant d'amour*. Cette faculté d'imagination rendue visible, Alexis Lussier l'analyse dans un ensemble plus large de pensée sur le cinéma par Genet. Lussier propose, à partir des intentions écrites de Genet accompagnant les multiples scénarios non-réalisés, la notion de « contre-cinématographie ». Elle serait une manière pour Genet de transcrire son écriture de l'intériorité, du regard regardant, et de la description de l'acte d'écriture comme un point de vue sur soi. Mais tout cela ne serait qu'hypothétique et fondamentalement irréalisable au cinéma³⁹.

Rapports de force carcéraux : système de raccords

Si la figure du champ-contrechamp se pose dans ce système d'observation, elle permet également de construire les différents espaces. Et c'est par le montage des champs-contrechamps et raccords sur les regards que s'insèrent les rêves, visions fantasmes des personnages. Les 14 premières minutes du film, soit plus de la moitié de celui-ci, sont entièrement situées dans le décor carcéral. Ce n'est qu'à partir du moment où le maton finit d'observer les prisonniers échanger à nouveau de la fumée à travers le mur, un échange à nouveau interrompu par Lucien et frustré, que la première séquence de fantasmes — de deux hommes nus se caressant dans des postures entre fixité et mouvement sur fond noir — s'insère, en fondu, sur le regard dans le vide du maton dans le couloir. La structure du film repose sur une symétrie presque parfaite, comme l'a analysé Richard Dyer avec un tableau partageant le film. Je reprends ici son partage entre les différentes catégories de séquences (celles impliquant le maton, les guirlandes, les prisonniers dans leurs cellules, les fantasmes sur fond noir, et la forêt). Mais je propose de détailler et découper plus précisément les

³⁹ A. Lussier, *L'Obscur objet d'un film*, op. cit., p. 59.

séquences, de distinguer les séquences intérieures et extérieures des guirlandes, et de numéroter autrement les plans selon leur récurrence dans le montage⁴⁰.

Un chant d'amour, 'shot breakdown' d'après Richard Dyer (Now you see it, pp. 66-67, 2003)

PLAN	MATON	GUIRLANDE	PRISONNIERS DANS LEURS CELLULES	FANTASMES EN CLAIR-OBSCUR	FORÊT
1 (titre)					
2-3	Maton devant la prison				
4		Guirlande dehors			
2B	Maton devant la prison				
5-16			Communiquent au travers du mur - sans être observés par le maton		
17-24	Maton observe les autres prisonniers				
25-31	Le maton observe Lucien (25= première occurrence de l'oeil)		Lucien observé, détails		
32-40	Le maton observe le Tunisien		Lucien communique avec le Tunisien		
38B-27C	Le maton retourne observer Lucien		Lucien est pensif, puis découvre qu'il est observé		
45		Guirlande sur fond noir			
46+47				Deux hommes s'embrassent avec une fleur dans la bouche de l'un ; une main caresse des fesses.	
27D-50B	Le maton entre dans la cellule du Tunisien et le frappe		Le Tunisien se fait frapper, et sourit. (+ FONDU) Lucien regarde la caméra et met son manteau		
54-65					Lucien et le Tunisien se courent après. Lucien donne une fleur au Tunisien, qu'il renifle
50C			Le Tunisien s'effondre		
66	Le maton le regarde (+ FONDU)				
45B		Guirlande sur fond noir			
67-69				Ils se fument dans la bouche ; se caressant le cou ; une main dans un slip ;	
66B+50D+48B	Le maton regarde le Tunisien allongé (+ FONDU)		Le Tunisien est allongé		
65B-82					Reprise sur le Tunisien reniflant la fleur. Il porte ensuite Lucien jusqu'à un autre endroit, l'allonge et lui défait la ceinture.
48C-83B	Le maton, blême, recule et sort de la cellule. Regarde dans le vide. (+ FONDU)		Le Tunisien toujours allongé se retourne dans son lit (50E)		
45C		Guirlande sur fond noir			
84-91				En 8 tableaux : deux corps nus luttent, se caressent, rampent.	
27B	Le maton regarde toujours dans le vide				
82B					Ils sont allongés, le Tunisien défait la ceinture de Lucien.
92-94				Le maton met le pistolet dans la bouche du Tunisien	
17D	Le maton passe dans le couloir				
2C	Le maton dehors				
4B		Guirlande dehors			
6C			Le Tunisien frappe sur le mur		
2D	Le maton s'éloigne, de dos				
4C		La Guirlande est attrapée			
95 (dates)					

Tableau 1 : Un chant d'amour, 'shot breakdown' d'après Richard Dyer (Now you see it, p. 66-67, 2003)

⁴⁰ Le chiffre correspond au numéro du plan ; s'il revient dans le montage, il est suivi d'une lettre : B pour sa deuxième occurrence, C pour sa troisième...

Un tel tableau permet de voir la répétition d'un même schéma, celui de l'alternance entre les fantasmes du gardien (toujours ouverts par la guirlande tentant d'être attrapée, sur fond noir) et les rêveries en forêt impliquant les deux prisonniers. Les fantasmes sur fond noir sont toujours introduits par un plan sur le maton, regardant hors-champ, suivi d'un fondu. Le gardien relie les espaces, ceux hors de la prison, dans le hors-champ qui nous est par essence inaccessible ; c'est par lui que se joue une ouverture vers l'imaginaire. L'imaginaire, les imaginations du gardien et des détenus, sont les hors-champs de la prison — ce qu'on ne peut *a priori* pas voir.

Tandis que la première séquence de rêverie où les prisonniers se courent après en forêt est introduite par un raccord en fondu au noir sur un plan du Tunisien souriant, et semblant donc bien émaner de celui-ci, les deux suivantes sont étonnamment montées sur des plans du maton. À qui appartiennent donc ces rêveries ? Une hypothèse impliquerait qu'il s'agit strictement des rêves du prisonnier, une autre qu'il s'agit de ceux du gardien fantasmant la rencontre des deux prisonniers⁴¹ ; pour ma part, je propose de considérer qu'elle appartient aux prisonniers mais qu'elle *agit sur* le maton, qu'elle lui est soudainement rendue visible.

Juste avant l'apparition de la première rêverie en forêt, alors que le Tunisien se fait frapper à coups de ceinture par le maton, un plan de Lucien dans la cellule adjacente s'intercale. Filmé depuis le mur contigu aux deux prisonniers, Lucien regarde vers la caméra ; si le mur était tombé, il regarderait la scène de violence dans la cellule adjacente. Et dans un cri vers la caméra, il attrape soudain l'air malicieux sa veste au porte-manteau. Comme le note Philippe-Alain Michaud, c'est avec cette même veste qu'il apparaît dans les bois juste après : cette persistance d'un objet entre les deux espaces, suggère selon lui « l'idée d'une fusion du rêve et de la réalité⁴² ». Le sourire du Tunisien, sur lequel le fondu au noir enchaîne avec la séquence de rêverie, dit autant de la puissance que ce rêve peut porter : on peut interpréter que, dans ce moment de violence, le prisonnier Tunisien perçoit une sorte de pouvoir bien plus fort, comme une revanche, dans cette échappatoire imaginée. La deuxième rêverie est effectivement encadrée par deux plans, avant et après, du maton regardant le Tunisien. Pétrifié, le regard dans le vide, il se recule et sort de la cellule. On peut alors supposer qu'il vient de voir quelque chose auquel il ne s'attendait pas : le rêve de liberté, d'un

⁴¹ Richard Dyer résume ces deux possibilités d'interprétation dans une courte phrase d'introduction, sans citer les exemples et partisans de l'un ou l'autre. R. Dyer, *Now you see it*, *op. cit.*, p. 65.

⁴² Note sur *Un chant d'amour* en relation avec le dessin de grisaille *Pyrame et Thisbé* de Jacopo Vignali, exposés côte à côte. Philippe-Alain Michaud, *Comme le rêve, le dessin : dessins italiens des XVIe et XVIIe siècles du Musée du Louvre, dessins contemporains du Centre Pompidou*, Paris, Musée du Louvre/Centre Pompidou, 2005, p. 120.

plaisir simple, en pleine nature et loin de la prison et de tout rapport pervers, semble lui être révélé. L'expression pétrifiée qui l'envahit pourrait provenir du fait qu'il est étranger à ce fantasme : alors qu'il ne cesse de fantasmer et observer les prisonniers, ils « s'échappent » en rêve - sans lui. Bourreau, il devient victime de la puissance onirique, « victime du rêve des autres⁴³ ». Il se plonge ensuite dans ses pensées, un nouveau fantasme en clair-obscur apparaît. Un dernier et unique plan des prisonniers allongés dans la forêt ressurgit à la fin. Après cette image, semblant troubler et frustrer celui qui n'a pas accès à ce rêve en duo, le maton dévoile son revolver dans un gros plan sur le pli de sa veste. Et, alors qu'il est toujours en dehors de la cellule, qu'on ne l'a pas vu y entrer, une ellipse le montre introduisant son pistolet dans la bouche du Tunisien dans un plan où le fond est désormais sombre et abstrait, uni et noir. Nicole Brenez en déduit que le Tunisien passe dans le fantasme du gardien⁴⁴. Le Tunisien est enrobé par le fond noir et de la même lumière rasante latérale, mais cette fois contrebalancée par un éclairage de remplissage de l'ombre qui permet de percevoir en détails l'expression d'effroi glacial de son visage. Ce plan, à la suite de trois séquences dans les différents régimes d'image, est le symptôme « d'une crise de montage » où la réunion-confusion du Tunisien qui n'appartenait pas au rêve du maton et au maton qui n'était pas dans la cellule donne lieu « à un dernier état de l'image, simultanément externe et mentale, subjective et



Figure 9 : Sur fond noir, le gardien introduit son pistolet dans la bouche du Tunisien et le fait sortir du champ. Un chant d'amour

⁴³ J'emprunte la formule à Giles Deleuze, prononcée lors d'une conférence à la Fémis, mais qui ne porte absolument pas sur *Un chant d'amour* ; il est davantage question du rêve chez Minelli. Giles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, conférence à la Fémis, 1987. « Que les autres rêvent, c'est très dangereux. Le rêve est une terrible volonté de puissance. Chacun de nous est plus ou moins victime du rêve des autres. »

⁴⁴ N. Brenez, « Les anti-corps », art cit, p. 160.

objective, carcérale et libre, semi-réaliste et semi-abstraite.⁴⁵ » Une image paradoxale et troublante – qui ne se révèle pourtant pas au premier visionnage – comme Genet les chérit.

Cette dernière séquence est également troublée et troublante du fait de son montage. Le pistolet dans la bouche du Tunisien le fait sortir du champ, le pousse. Pour la seule fois, ce gros plan n'est pas intégré dans un décor, sur un fond, dans un espace : il disparaît lentement, légèrement flou⁴⁶, laissant place au seul bras du maton sur fond noir. Cette sortie de champ violente, soumise à l'arme dans la bouche du Tunisien (métaphore claire de viol), agit au sein de la compréhension du film comme une mort, un meurtre symbolique : le maton fait sortir des images le Tunisien. Comme s'il lui supprimait sa puissance d'apparition.

Juste ensuite, après un contrechamp sur le maton en extase les yeux fermés, un plan furtif du couloir où sa silhouette sort vers la droite, on le retrouve dehors, dans le même espace, le même cadre et la même lumière qu'à l'ouverture du film. Le maton regarde à nouveau la guirlande se balancer. Et un plan du Tunisien réapparaît alors : il frappe contre le mur. Le Tunisien a à nouveau droit de présence dans l'économie du film grâce au montage, une instance narrative qui se disjoint à cet instant du regard du maton. Il frappe, mais sa tentative de communication reste sans réponse. Aucun plan de Lucien ne vient répondre à celui-là. Tout cela s'est-il réellement produit ? Il est permis d'en douter ; d'autant que ce plan est un réemploi du premier plan du Tunisien, le même geste, la même lumière, le même rush. La disjonction entre le maton et l'instance narrative qui suivait principalement son regard finit de s'accomplir dans les derniers plans du film. Comme le note Dyer, une « symétrie stricte aurait requis que le dernier plan soit celui du gardien s'en allant, mais le fait est que c'est un plan de la guirlande attrapée et rentrant dans la cellule.⁴⁷ » Le film se conclut sur une image qui n'est accessible qu'à nous : le maton est de dos, mais nous conservons le cadre de son point de vue. Cependant, c'est dans cette séparation que l'on peut enfin voir se réaliser l'évènement inaccompli qui scande le film — et principalement les fantasmes du gardien : la guirlande est attrapée, le message (un joyau de fleurs, pure beauté poétique) passe d'une cellule à l'autre.

Les rêves et fantasmes trouvent, dans l'économie du film, une valeur dissonante qui peut renverser le rapport de force entre les prisonniers et le maton. Pour Genet, la puissance de l'imaginaire peut perturber l'ordre structurel de son film. L'affiliation au regard du maton est

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ On ne peut pas penser qu'il s'agisse d'un problème technique alors que tous les plans sont parfaitement exécutés

⁴⁷ R. Dyer, *Now you see it, op. cit.*, p. 65.

centrale dans la structure du film, elle en est le moteur. Sauf que sans cesse le système du champ-contrechamp se retrouve fissuré par de légers décalages, des jeux et arrangements avec la construction classique. Ces détournements de la rigidité de la « règle », en ce sens qu'elle est un code à transgresser, tendent à laisser poindre une organisation anarchique pour l'imaginaire, pour le beau.

Pour le beau plutôt que pour le raccord

En suivant le regard du maton, de cellules en cellules, observant par les œilletons comme on observerait un *peep show*, une diversité de corps se donne à voir. On assiste à la fois à une fragmentation des espaces, contigus, adjacents et reliés par le maton, et une fragmentation des corps par l'utilisation de gros plans, notamment sur Lucien. Ces derniers appuient un regard attiré et excité par le détail, fétichise les morceaux de corps : orteils, entre-jambe, aisselle, bouche. Ce



Figure 10 : Gros plan érotique sur le corps de Lucien. Un chant d'amour

morcellement qui suit, dans la logique du montage, le regard du maton, ne respecte cependant pas un découpage absolument classique du raccord : au lieu d'être filmés depuis la porte, avec une focale plus longue, c'est la caméra qui s'approche, observe à une distance non plus extérieure mais bien impliquée, presque intime. Par ce léger décalage,

Genet vient encore une fois

interroger notre place de spectateur, suivant un regard, et doté d'un pouvoir sur les corps des prisonniers : nous pouvons entrer dans la cellule, nous approcher sans être vus, grâce au dispositif cinématographique, alors que le maton reste derrière sa porte s'il ne veut pas être vu. En jouant de la proximité avec les corps, le fétiche de la partie se trouve représenté dans un souci esthétique, où chaque plan permet un agencement des volumes, impactants, non aplanis par une longue focale, et surtout dans une proximité où ils sont presque saisissables. N'oublions pas, comme le rappelle Olivier Neveux vis-à-vis de sa littérature, que le corps pour Genet est bien souvent convoqué par

fragments, qui ne dévitalisent pas mais appuient l'aspect charnel⁴⁸. Ces gros plans sur le corps de

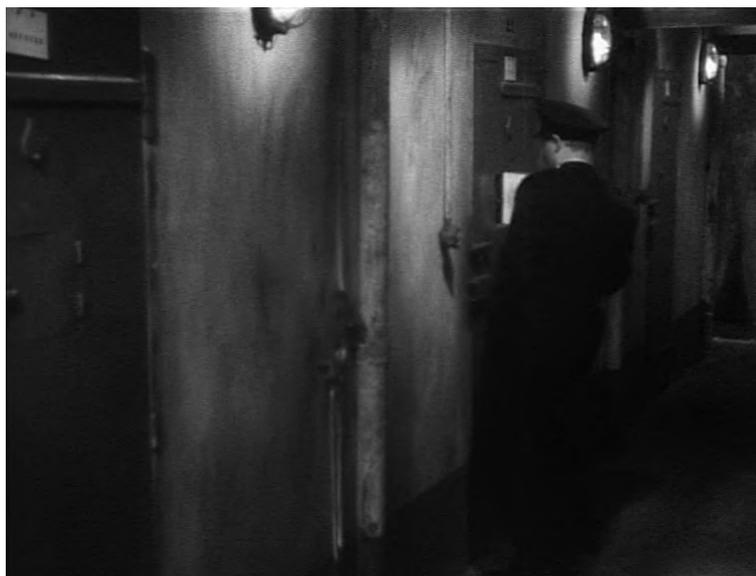


Figure 11 : L'impact du regard par la projection de la lumière. Un chant d'amour

Lucien nous sont présentés sous un éclairage — comme le reste des séquences en prison — venant du dessus, avec de multiples sources directives, venant « sculpter » les volumes des muscles et recoins du corps.

Une des visions du maton associe pleinement la fragmentation du corps et la sublimation sculpturale de l'objet par la lumière. Avant de voir apparaître un prisonnier, le maton qui circule dans le couloir jusqu'à la prochaine porte, ouvre, non pas l'œilleton, mais le guichet. Le raccord s'effectue sur le bas du dos et les fesses d'un homme se lavant, son corps mouillé et luisant, qui contraste avec la matière sèche et matte des murs. Mais soudain, à la même vitesse que le gardien avait commencé à ouvrir la trappe, un large faisceau de lumière progresse de la gauche vers la droite et dévoile ce dos. La vision intrusive du gardien, son geste d'ouverture, vient agir sur l'objet de son regard : le corps est sublimé sous cet éclairage qui met en valeur les volumes de sa musculature. Mais cette causalité lumineuse vient tout autant souligner le regard du maton, telle une lampe

torche brandie dans l'obscurité que met en valeur le corps. Le système qui tenait jusque là – regarder sans être vu – prend fin à cause de ce coup de projecteur : le prisonnier se retourne. Mais ce n'est pas son visage que l'on découvre, c'est son sexe. Toujours, la tension sexuelle persiste. Le faisceau est carré, s'arrêtant à mi-cuisses et remontant jusqu'au bas de la poitrine : la forme carrée du guichet, ce découpage dans l'espace de la porte se transpose, vient découper lumineusement l'espace de vision, le concentrer sur la zone érotique. Le sur-cadrage cinématographique qui souligne habituellement le regard, la vision depuis un point de vue – de gardien –, se retrouve ici transposé, projeté, sur l'objet du regard, les fesses sculptées.

Mais c'est aussi par ce jeu de lumière que l'on s'aperçoit que la vision du maton ne correspond pas exactement à celle du contrechamp. En effet, la source lumineuse principale, qui se découvre sur le prisonnier provient du hors-cadre haut droit. Ce placement produit l'effet de dégradé et de modelé sur les fesses du prisonnier, laissant la partie inférieure gauche dans l'obscurité. Cela n'aurait pas lieu si la lumière venait frontalement, de l'axe de la caméra, si l'on considère que la caméra est placée à l'endroit du maton. La seule solution à cette équation est alors que caméra et maton ne coïncident pas parfaitement. De plus, le contrechamp sur le visage du maton, encadré par la trappe, le présente en plongée – c'est à dire à hauteur des fesses, et non plus haut comme le projecteur –, regardant hors-champ, à gauche : tout cela contribue à créer l'illusion classique du champ-contrechamp avec sa règle des 180°. La mise en scène de Genet, jouant et soulignant toujours fortement les regards, trouve ici un paradoxe de raccord qui lui permet aussi de montrer la construction artificielle à l'œuvre, autant dans son film que dans les esprits et désirs de ses personnages.

D'autres sources viennent compléter habilement la mise en valeur et l'érotisation du corps prisonniers : en faisant briller les zones les plus saillantes des muscles à l'aide de reflets humides et de projecteurs judicieusement placés à droite et à gauche. Lorsqu'il se retourne vers la caméra et recule, le visage du prisonnier est beaucoup moins éclairé que ses hanches. Dans l'obscurité, il semble pourtant sourire et regarder vers la caméra. Le bas de son corps, illuminé par le carré, est plus clair que le fond sombre de la cellule. Tandis qu'en reculant vers la fenêtre, ses épaules et son visage sont plus sombres que le fond grisâtre. Cette figure semble plus lumineuse et attrayante pour ses hanches et son sexe que pour son visage, qui simplement souligné en contre-jour est sans doute plus fascinant dans son retrait que pleinement visible, pour sa part de mystère. Cette focalisation sur la zone érotique, participant au mouvement général de fragmentation, contribue à un érotisme reposant sur une part de mystère de la figure, restée inconnue dans l'obscurité. Mais comme

souvent chez Genet, celui-ci joue d'une subversion des codes, le beau ne se trouve pas forcément à l'endroit où on l'attendait (une prison), en suivant un douteux regard (le maton), et ne correspond pas au désir normal — mais introduit ces éléments dans l'apparence d'une beauté classique.



Figure 12 : Clair-obscur puissant sur le prisonnier se masturbant, son corps reste en grande partie dans l'ombre, et est détourné par le mur plus clair. Un chant d'amour

3. Subversion et perversion

Le nu masculin a-t-il une « force destructrice » ?

Historiquement, dans le contexte de la répression de l'homosexualité des années 1950, on peut supposer que la valeur subversive d'*Un chant d'amour* vient principalement de la représentation de deux corps d'hommes se rencontrant, et du nu présent dans les séquences de fantasmes. Avec son regard historico-philosophique, Michel Foucault recontextualise, lors d'une interview d'un magazine littéraire japonais en 1970, la valeur subversive que le nu a pu revêtir :

« Au cours des cent dernières années, en Europe, le nu féminin n'avait aucune valeur subversive. (...) En revanche le nu masculin constitue une véritable transgression. Quand, comme chez Genet, la littérature a dénudé réellement les hommes et a décrit des amours entre hommes, elle avait une force destructrice. Mais ce n'est plus le cas aujourd'hui.⁴⁹ »

En art, et plus précisément en littérature, le nu masculin pouvait être subversif pendant une grande première moitié du XX^e siècle en Europe. Par ses romans et poèmes publiés dans les trois années

⁴⁹ Michel Foucault, "Folie, littérature, société", entretien avec T. Shimizu et M. Watanabe, trad. R. Nakamura, Bungei, n°12, déc. 1970, pp. 266-285, repris dans *Dits et écrits I, 1954-1988*, Quarto., Paris, Gallimard, 2001, texte n°82, p. 988.

précédant le tournage d'*Un chant d'amour*, à la fin des années 1940, Jean Genet a participé d'un mouvement subversif de la littérature vis-à-vis de l'homosexualité, au travers de descriptions du nu masculin⁵⁰. Mais sans donner plus d'explications, Foucault constate qu'une vingtaine d'années après, la littérature – et donc particulièrement celle de Genet – n'a plus cette « force destructrice » et subversive que pouvait porter le nu masculin. Comment se transpose ou persiste une valeur subversive du nu masculin imaginé en littérature au nu, si ce n'est pas toujours visible, au moins représenté au cinéma ? Et l'œuvre de Genet avait-elle une valeur subversive théâtrale, et cinématographique ? Foucault n'en dit rien⁵¹, mais relève, quelques années plus tard, le « sens politique profondément révolutionnaire » de Genet qui donne « à ses réactions une justesse profonde, quand bien même elles ne sont pas formulées directement.⁵² »

Il est facile, dans la lignée des romans et poèmes aux passages explicitement homoérotiques voire homosexuels de Genet, de qualifier *Un chant d'amour* de film qui fait du nu une de ses puissances, dénudant et contenant une force provocatrice – en 1950. Cela en faisait donc, dans le contexte de répression homosexuelle déjà rappelé, un film subversif de par ses représentations (le nu) et de par les réactions qu'il pouvait provoquer, le limitant à une circulation clandestine.



Figure 13 : Fragments de corps en clair-obscur dans les fantasmes du gardien, *Un chant d'amour*

Une main qui glisse en dessous d'un sous-vêtement, une autre qui l'empoigne. Les séquences où le nu surgit dans le film de Genet, celles où se dévoilent les corps, sont principalement les

⁵⁰ Renversant le topos du « blason », forme poétique faisant l'éloge d'un détail anatomique du corps féminin, Genet ne cesse d'érotiser les corps des hommes.

⁵¹ Voir Didier Eribon, *Une morale du minoritaire : variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Flammarion, 2015 [2001], p. 205–210. Eribon note trois temps de la pensée de Foucault sur le rapport entre la littérature et la subversion en général: en 1962, au moment de *l'Histoire de la folie*, la littérature est une forme privilégiée pour exprimer la marge et la marginalité et donc un discours proprement subversif ; mais elle est inefficace en 1977 après la *Volonté de savoir*, car, comme tout discours, elle est toujours récupérable et tolérable par la bourgeoisie ; mais finalement, elle peut parfois être un biais libérateur individuel, par l'écriture, dans le *souci de soi*, concept que Foucault développe dans les dernières années de sa vie. La dernière pensée invite à ne considérer la subversion que localement, dans des rapports singuliers et individuels.

⁵² Michel Foucault, « De l'archéologie à la dynastique », entretien avec S. Hasumi réalisé à Paris le 27 sept. 1972, *Umi*, mars 1973, pp. 182-206, repris dans *Dits et écrits I, op. cit.*, texte n°119, pp. 1281-1282.

fantasmes du maton. Torses, sous-vêtements, fesses, dos : ces fragments de corps dénudés hautement sexualisés, par les actions schématiques de deux corps s'enlaçant et se contraignant, nous sont tous donnés à voir dans un clair-obscur. En premier lieu, le fond noir isole les deux corps d'un espace concret et matériel (comme le film s'attachait à le faire jusqu'alors). Mais surtout, au moyen de deux sources de lumière – une principale placée latéralement, et une secondaire placée dans la latérale opposée – l'éclairage de ces fragments provoque de puissants dégradés. Un balancement entre le clair et l'obscur où les zones les plus lumineuses se posent sur les contours et où les volumes faces à la caméra sont plongés dans le noir. Les muscles noueux des épaules, les rondeurs des sous-vêtements, les courbes des fesses, voient leurs volumes mis en valeur, si ce n'est exagérés. De fait, on peut déjà poser que c'est au travers du clair-obscur que le nu se donne à voir dans *Un chant d'amour* – mais nous y reviendrons. Parties intimes : le clair-obscur semble être la condition d'apparition du nu, en ce qu'il saisit instantanément les corps entre le montré et le caché, entre les parties anatomiques mises en valeur et ce qui est suggéré.

L'ordre symbolique de la subversion – toujours relative

« Subversif : qui est susceptible de bouleverser, renverser les institutions, l'ordre établi, les idées reçues⁵³ » : si la définition du terme est forte politiquement, elle admet divers sens qui touchent à l'ordre institutionnel mais également moral. Cette définition maximaliste confond quelque peu différents ordres de grandeur : elle est impraticable pour un film comme celui de Genet qui n'est certainement pas un film militant-anarchiste qui viserait par sa diffusion massive à renverser la IV^e République ; il faut se placer dans l'ordre symbolique pour discuter de la portée des images d'un film, de ce qu'elles peuvent produire et subvertir.

En tous cas, le subversif n'a de sens que par rapport à un ordre spécifique établi, dominant, et « normatif » comme le spécifie la philosophe pionnière de la *queer theory* Judith Butler. La pensée précise de Butler encourage à envisager les subversions sans cesse en rapport avec la norme, et toujours dans un contexte vif, sinon « elles courent toujours le risque de devenir des clichés usés à force d'être répétées, et chose plus importante encore, répétées dans le cadre d'une économie de marché où la « subversion » a une valeur marchande.⁵⁴ » Dans son introduction de 1999 à la deuxième édition de *Trouble dans le genre*, Judith Butler formule en ce sens une critique de la

⁵³ CNRTL, « Subversif,-ive », en ligne, URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/subversif> (consulté le 29 janvier 2024).

⁵⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre = Gender trouble: le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, la Découverte, 2006 [1989], p. 45.

subversion essentialisée : « Toute tentative de définir le critère définitif de ce qui est subversif est, et devrait être, vouée à l'échec. Mais alors à quoi bon parler de subversion et quel en est l'enjeu ?⁵⁵ » La réponse qu'apporte Butler à cette question permet de creuser les modalités de la subversion, où « les catégories qui nous permettent de voir » sont mises en question par des éléments concrets (Butler prend pour exemples le travestissement et la transidentité) et par lesquels

« la *réalité* du genre entre aussi en crise : on ne sait plus comment distinguer le réel de l'irréel. Et c'est à cette occasion que l'on comprend que ce que nous tenons pour « réel », ce que nous invoquons comme du savoir naturalisé sur le genre est, en fait, une réalité qui peut être changée et transformée. Appelez cela « subversif » ou autrement si vous voulez.⁵⁶ »

À la suite de Foucault, Butler nous invite à penser la subversion – du genre, mais à partir de laquelle on peut penser une analogie – selon ses modalités, par rapport à la norme que l'on tient pour « réelle » mais qui n'est qu'une construction, en fonction d'où elle provient, de ce sur quoi elle agit, et *in fine* de ce qui est subverti – ce qui se voit troublé. En regard de cela, les images que Genet construit, homoérotiques mais également simplement par leur situation en prison, se placent au cœur de l'ordre établi, et de l'application de loi morale. La prison encapsule toute la mise à l'écart de ceux qu'on ne souhaite pas voir, qu'on souhaite limiter. C'est en proposant d'autres visions, d'autres points de vue, sur cet ordre, qu'il le déjoue, le subverti. Ce qui est subverti peut aussi être qualifié comme étant « sens dessus-dessous, renversé⁵⁷ » : n'est-ce pas là une des manières d'agir de Genet, dans ses pièces et dans ses romans, où les personnages des bas-fonds se retrouvent glorifiés à la manière de saints ? En exposant, en mettant à nu – figurativement et au sens propre – les voyous et les marginaux, Genet propose de nous mettre sous les yeux un monde dont il reconnaît la beauté singulière, et qu'il nous oppose : « Je décidai de vivre tête baissée, et de poursuivre mon destin dans le sens de la nuit, à l'inverse de vous-même, et d'exploiter l'envers de votre beauté.⁵⁸ » Le principe subversif de Genet s'établit donc par la négative, par le contraste avec la norme.

Cette posture oppositionnelle permet à Genet d'être toujours relatif, de s'établir en fonction d'une norme, et ainsi d'être actif concrètement. Mais comment rester actuel soixante-dix ans après ?

De la même manière que Foucault, à propos du nu homosexuel, ne trouvait plus la littérature de Genet subversive au début des années 1970, le même constat pourrait se faire sur les

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁷ *Littre*, « subvertir », en ligne, URL : <https://www.littre.org/definition/subvertir> (consulté le 29 janvier 2024).

⁵⁸ J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 104.

images du film de Genet soixante-dix ans après. Si le nu masculin, en ce qu'il déployait un homoérotisme, portait une puissance subversive au moment du tournage d'*Un chant d'amour*, effectivement il ne l'est plus aujourd'hui dans son rapport spectatorial. Et pour preuve, le film n'est plus soumis à la clandestinité, il circule maintenant assez librement, sur internet – sans réelle restauration, ce qui l'assène dorénavant à une autre condamnation, celle d'une expérience rarement propice à l'appréciation sincère de sa photographie. Depuis les années 1990, il a bénéficié d'une petite ressortie en salles par Carole Roussopoulos à l'Entrepôt, de projections au BFI, ponctuellement dans quelques salles sur demande⁵⁹, et plus récemment de projections à la Cinémathèque française et à la télévision⁶⁰. En tous cas, il n'est plus subversif si l'on considère qu'il n'est plus un objet dangereux pour la morale, et que ceux qui le possèdent ou le font circuler sont susceptibles d'être réprimés⁶¹. Néanmoins, les marginaux mis au banc, relégués aux coins obscurs, cloîtrés derrière les murs de cellules, semblent toujours si peu considérés, et c'est ce mouvement contre un ordre et sa morale qui se rejoue par la logique propre du film. Pour le redire autrement : face à l'ordre établi du criminel dont le corps est caché en prison⁶², offrir à la vision de ce qui est dedans, à l'intérieur des murs, le filmer tendrement sous une lumière subtile et embellissant quelque peu leurs corps, c'est subvertir la prison sur le plan symbolique, ses imaginaires et ses représentations. Offrir aux yeux des spectateur·rice·s la vision d'un gardien qui abuse de son pouvoir, a et projette des pensées fantasmatiques sur les détenus, c'est poursuivre cette quête subversive. *Un chant d'amour* subvertit un certain ordre symbolique des choses, s'attaquant au partage de ce qui doit et ne doit pas être montré, de ce qui doit rester cloîtré dedans, de ce qui ne doit pas être imaginé.

Si l'homosexualité n'est plus autant marginalisée aujourd'hui, la présentation d'images, d'amour poétique et d'imagination au sein des prisons semble toujours reléguée à l'invisible. Le film de Genet, s'il n'avait pas propension à sortir et à diffuser ses scènes imaginant des amours entre hommes à l'intérieur d'une prison, il le fait tout de même dans une imagerie en clair-obscur – qui met en valeur les nus, toujours à partir du lieu marginalisé de la prison.

⁵⁹ Voir à ce propos les courriers et factures de Carole Roussopoulos, attestant des demandes de projections, dans le fonds Papatakis à l'IMEC, 736 PPT 2.1.

⁶⁰ Le film passe en 2002 sur Cineclassics. Voir P. Azoury, « Genet brûle toujours », art cit.

⁶¹ Voir l'affaire de Jonas Mekas en 1964. Cf *supra*, p. 17.

⁶² Michel Foucault montre dans le premier chapitre de *Surveiller et punir* comment le supplice s'est déplacé du visible public et marquant distinctement le corps à un effacement du corps du condamné, où la prison effectue une dissimulation de la peine. Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1976, p. 15.

« Voir *Un chant d'amour* de Genet relève aujourd'hui du geste culturel du pédé moyen, et non pas d'une quelconque pratique révolutionnaire.⁶³ » Avec une vision militante et en grand défenseur de la production expérimentale contemporaine, Yann Beauvais lance dans *Gai Pied*, le mensuel phare de la communauté homosexuelle française au début des années 1980, un pavé dans la marre sur la portée subversive du film de Genet. Dorénavant, en 1980, puisque la société française a changé⁶⁴, le film n'est plus qu'un objet de consommation moyen, qui se partage plus facilement, dont l'écho se propage au sein d'un groupe social-sexuel. Le mot de Beauvais semble volontairement provocateur également parce qu'il sait qu'il s'adresse à un ensemble de lecteurs gays, une « communauté », qui s'oriente dans ces années-là de plus en plus vers une consommation de masse d'objets culturels à la valeur déjà établie et sans recherche de l'avant-garde contemporaine⁶⁵. En tirant le fil de cette réflexion, on pourrait dire qu'en gagnant en notoriété, due à un double effet d'aura sulfureux et d'assouplissement des mœurs, le film de Genet a perdu de sa valeur subversive ; et ainsi un objet culturel, n'a de force subversive par rapport au contexte qui l'entoure – à ce titre, Foucault en faisait déjà la déclamation.

Alors, quelle valeur subversive d'*Un chant d'amour* perdure aujourd'hui, en 2024, dix ans après la légalisation du mariage entre personnes de même sexe et alors que le film était diffusé en boucle sur les murs du Centre Pompidou l'été dernier⁶⁶ ? Le clair-obscur, en ce qu'il peut nous

⁶³ Yann Beauvais, « Évasion imaginaire. Reprise d'Un chant d'amour de Jean Genet », *Gai Pied*, décembre 1980, no 21 ; repris dans Yann Beauvais, *Agir le cinéma : écrits sur le cinéma expérimental (1979-2020)*, Dijon, Les presses du réel, 2022, p. 571.

⁶⁴ La loi portée par Gisèle Halimi et Robert Badinter de juillet 1982 « dépenalise » l'homosexualité : sont retirés les articles faisant la distinction de la majorité sexuelle entre hétérosexuels et homosexuels, et considérant l'homosexualité comme circonstance aggravante en cas d'outrage public à la pudeur. Dans la loi française, contrairement à d'autres pays européens, l'homosexualité n'a pas été pénalisée directement : avec des peines différenciées en cas d'outrage public à la pudeur depuis Vichy, mais tout de même déclarée « fléau social » en 1960, l'homosexualité a surtout été la cible d'une répression policière jusque dans les années 1980.

⁶⁵ « Au milieu des années 1980, je réalisai que je n'allais pas continuer à écrire sur le cinéma expérimental dans *Gai pied*. Le magazine, qui s'était ouvert à toutes les formes, s'orientait de plus en plus vers une culture de consommation dont l'expérimental était exclu. On pouvait très bien le ressentir à chaque projection de films gays. Si les films s'écartaient des travaux canoniques de Jean Genet, Kenneth Anger et Jean Cocteau, ils ne suscitaient pas d'intérêt. Quand on montrait des films d'Andy Warhol, ils étaient appréciés pour leur rareté, tant qu'ils n'étaient pas silencieux ni trop longs. » Yann Beauvais, « Ré-agir » (2014), *Agir le cinéma, op. cit.*, p. 98.

⁶⁶ Lors de l'exposition *Over the rainbow* au Centre Pompidou, le film de Genet était présenté dans son intégralité, *sur un mur blanc et sans obscurité*, dans le circuit de la scénographie. Si ce choix permet sans doute de montrer à davantage de personnes les images de Genet, il les présente sans la continuité structurelle du film (on peut arriver et partir n'importe quand), et dans une scénographie ne privilégiant aucunement l'obscur, où du blanc muséal encadre les images, regrettons-le. Exposition du 28 juin au 13 novembre 2023, commissariat Nicolas Liucci-Goutnikov. Philippe-Alain Michaud a pour le catalogue de l'exposition rédigé un court article sur *Un chant d'amour*, qui développe surtout les motifs que déploie le film en lien avec la littérature de Genet mais également avec *Les Métamorphoses* d'Ovide. Philippe-Alain Michaud, « Un chant d'amour, blquette camp », in Nicolas Liucci-Goutnikov et Valentin Gleyze (eds.), *Over the rainbow: autres histoires de la sexualité dans les collections du Centre Pompidou*, Paris, Centre Pompidou, 2023, p. 72-73.

informer sur les références visuelles, picturales et photographiques, qui traversent Genet, en ce qu'il rejoue des modalités d'apparition et de disparition, reformule une dialectique de monstration et de suggestion, le clair-obscur pourrait impliquer une autre manière de concevoir sa subversion. Il n'est certainement pas un élément qui résiste à la transposition de contexte, mais il use d'un autre biais pour nous atteindre, un biais esthétique qui peut se réactualiser dans nos regards.

Vers l'obscur : dialectique perverse

Aller du clair vers l'obscur, c'est aussi aller vers des recoins plus douteux moralement. Et Genet, autant l'œuvre que l'homme, a provoqué plusieurs lectures polémiques de son vivant mais aussi plus récemment. Parmi les pourfendeurs de Genet, Éric Marty est l'un des plus vigoureux. À deux reprises, dans un article paru dans la revue *Les Temps modernes* en 2003 intitulé « Jean Genet à Chatila » et dans un livre, *Jean Genet, post-scriptum*, paru en 2006, Marty propose de relire le court texte « Quatre heures à Chatila⁶⁷ » et puis toute l'œuvre de Genet à l'aune d'un antisémitisme latent. Un antisémitisme dont personne n'aurait parlé, qui aurait été protégé par un « tabou » pour conserver la figure marginale de Genet intacte, l'œuvre et sa beauté⁶⁸. L'un des piliers de l'analyse de Marty est une phrase extraite du *Saint Genet : comédien et martyr* de Jean-Paul Sartre, livre analysant la littérature romanesque, où il déclare « Jean Genet est antisémite ». Le mal serait là, sous nos yeux, mais toujours invisibilisé. Sauf qu'il apparaît évident que la réflexion de Sartre ne s'arrête pas là, comme le rappelle René de Ceccatty :

« Revenons à la note de Jean-Paul Sartre. Sartre écrit, dans son *Saint Genet* : “Genet est antisémite. Ou plutôt, il joue à l'être.” Détacher la première phrase sans tenir compte immédiatement de celle qui suit est, n'en démordons pas, très malhonnête intellectuellement. La deuxième phrase interdit que l'on lise la première comme une affirmation de Sartre.⁶⁹ »

Dans ses fictions, Genet ne cesse de mettre l'accent sur le jeu, le double et le trouble au travers de ses personnages, fascinants et répugnants. De plus, l'une des explications de Marty quant au maintien du tabou autour de l'antisémitisme de Genet apparaît comme effarante : « Si l'antisémitisme de Genet est tabou, c'est-à-dire neutralisé, c'est au nom d'une hétérogénéité

⁶⁷ Ce texte de Genet raconte son passage dans les camps de Sabra et Chatila au Liban, après les massacres des réfugiés palestiniens par des milices phalangistes en 1982. Le texte est publié quelques mois plus tard, en 1983, dans la *Revue d'études palestiniennes*.

⁶⁸ « et si en levant le voile sur Genet nous perdions du même coup la beauté de la révolution palestinienne? Si nous perdions du même coup la beauté de la révolte elle-même ? Si nous perdions la Beauté ? » Éric Marty, *Jean Genet, post-scriptum*, Lagrasse, Verdier, 2006, p. 50.

⁶⁹ René de Ceccatty, « Jean Genet antisémite ? Sur une tenace rumeur », *Critique*, 2006, vol. 714, n° 11, p. 897. Pour une plus ample compréhension de la polémique, se référer à l'article de R. de Ceccatty.

supérieure dont il faut défendre la puissance de souveraineté : l'homosexualité.⁷⁰ » Genet serait protégé au nom d'une défense de l'homosexualité. L'homosexualité, marginalisée, sordide et rude décrite dans *Querelle de Brest* le tiendrait à l'écart de tout reproche antisémite.

Malgré cette justification expéditive et renvoyant dos à dos homosexualité et antisémitisme, la lecture d'Éric Marty s'attache à distinguer transgression et perversion.

« Pourtant, si nous rejetons l'idée d'une lecture moralisante au profit d'une logique poétique, cela ne signifie nullement que notre interprétation n'ait pas l'ambition de s'affronter à la question de la vérité propre à l'œuvre littéraire. On dira à ce propos que l'un des grands torts de la doxa intellectuelle, c'est d'assimiler la transgression et la perversion. Le langage nous invite sans cesse à la transgression, la Loi nous dit sans cesse que pour la respecter, il faut parfois la briser. Même dans le cas de transgressions apparemment négatives, celle Œdipe par exemple, il n'y a pas de perversion. Il y a, par-delà le malheur et la tragédie, quelque chose de profondément fondateur. Le pervers, lui, n'est pas dans la transgression de la Loi, du moins pas dans ce type de transgression. Sa transgression n'est qu'une manie. L'essentiel, pour le pervers, c'est d'obéir à l'impératif archaïque de la mort, c'est la soumission aux formes les plus anciennes, les plus traditionnelles de l'autorité et aux rites les plus profondément institués de la domination. Le pervers, en ce sens, n'est pas un transgresseur authentique, sa transgression n'est qu'une obéissance.⁷¹ »

Au-delà du fait que son analyse ne semble jamais chercher la logique poétique, et opère toujours un retour à l'ordre moral – en dépit de ses précautions –, l'argument de Marty montre bien à quel point la littérature de Genet déstabilise les catégories et les repères moraux. Si *Un chant d'amour* est transgressif, c'est en partie parce qu'il est pervers – comme le catégorise Laura Oswald⁷² – qu'il joue de l'autorité, du regard que porte le maton sur les détenus, que la structure du film redouble et impose aux spectateur·trice·s.

Les œuvres de Genet ne cessent de se placer en opposition affichée avec les bonnes mœurs. Sa perversion à l'œuvre dans *Un chant d'amour* va au-delà d'une transgression qui viserait à rééquilibrer un ordre moral, qui serait cathartique. Effectivement, sa transgression n'est qu'un jeu, un double imparfait qui trouble l'ordre. Encore une fois, donner à voir le voyeurisme et la pulsion de mort du gardien ce n'est pas forcément y adhérer. Comme étudié précédemment, la mise-en-scène de Genet donne plutôt à faire ressentir un trouble – notamment par les raccords incertains et la part obscure – propice à créer une distance vis-à-vis des personnages et pas seulement à reproduire une domination. Au-delà du bien et du mal, les figures perverses du film de Genet s'exposent, se donnent à voir emplies de complexité et surtout d'une opposition – elles sont avant

⁷⁰ Éric Marty, « Jean Genet, tabou », *Les Temps Modernes*, 2005, vol. 632-633634, n° 4-56, p. 101.

⁷¹ É. Marty, *Jean Genet, post-scriptum, op. cit.*, p. 13.

⁷² Cf. *supra* p. 26.

tout porteuses d'une négativité. Une négativité productrice de contradictions et se révèle être un moteur créatif, dans sa littérature comme dans *Un chant d'amour*.

Au lieu d'être sous le coup d'une quelconque honte, Genet expose les ressorts pervers de l'ordre, sans cesse contradictoires. En analysant les processus à l'œuvre dans quelques passages de *Journal du voleur*, Alexis Lussier met au jour comment « l'aménagement fantasmatique de sa propre infamie et sa conséquence sous la forme d'un *rien je suis*, nous indique comment le sujet se place sur la scène d'un monde où sa vérité n'est jamais que négative.⁷³ » Cette monstration d'une image de soi fantasmée et évanescence, ne passe donc pas par une simple mise en lumière de ses actes ou pensées perverses. Partant de ce constat dialectique, qui veut que la perversion genettienne se montre et se cache, Lussier indique que « la lumière chez Genet est souvent le signe de la cruauté », car elle « nous enferme, nous exhibe, justement. Elle nous refuse ce que Genet appelait une "salvatrice obscurité."⁷⁴ »

Il faut noter l'usage d'un mot connoté religieusement : comme souvent chez Genet, il emploie le lexique chrétien pour le détourner et y construire sa propre logique morale, en négatif. Un rapport ambigu et contradictoire avec la lumière se joue chez Genet, et ce dès son œuvre romanesque et poétique. Puisqu'avec elle il se montre, s'écrit et se réinvente ; il est lui mais pas tout fait lui, expose ses délits et ceux des autres, les enrobe d'un certain mystère. Avec évidence cette dialectique est proprement lumineuse : entre le clair et l'obscur. Tout en s'exposant dans l'écriture, il nie une partie de lui, sujet-narrateur, qu'il enfouit dans l'ombre. « La négativité du sujet ne s'inscrit pas seulement sous la forme d'une absence, ou celle de l'invisibilité, mais dans la coupure qui inscrit le point de retournement indéfiniment répété (et indéfiniment réversible) entre apparition et disparition, entre "la lumière et l'ombre"⁷⁵ » conclut Lussier.

Autrement dit, la part perverse, négative, de Genet ne sert d'aucune manière à l'effacer, à se cacher. Elle est bien plus active et productive d'éclat et de sens quand elle oscille entre la lumière et l'ombre. Comme le rappelle Olivier Neveux, « le scandale de Genet – qui ne doit pas être minoré – est de rentre compte du monde à partir d'un négatif, toujours radicalisé, constitué d'élan érotiques de haine et de mal.⁷⁶ » Le scandale que produit Genet lui sert esthétiquement à créer, à trouver une posture, un regard, une lumière – toujours contre, toujours instable. Au-delà du

⁷³ Alexis Lussier, « Jean Genet entre « la lumière et l'ombre ». Apparition, prestige, éclipse dans *Journal du voleur* », *Études françaises*, 2022, vol. 58, n° 2, p. 144.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 136.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁶ O. Neveux, *Le théâtre de Jean Genet*, op. cit., p. 76.

jugement moral disqualificateur, la logique de Genet est pleine de contradictions, de perversions en même temps que d'idéaux de sainteté. Il use de la négativité comme incessante contradiction de l'ordre où le clair-obscur pourrait tout à fait être la posture dialectique pour être à la fois la puissance perverse destructrice et celle du sublime idéal esthétique.

Chapitre 2 : Clair et obscur, de la surface au volume

1. Sublimier : usages de la lumière et du fond

Le clair pour faire l'obscur

Avant de s'aventurer dans les nuances du clair-obscur, il convient d'en éclaircir les contours, les modalités, les pratiques. Dans son célèbre livre *Des lumières et des ombres*, certes inspiré par sa pratique de directeur de la photographie mais ne cessant de reformuler son travail en termes artistiques et parfois métaphysiques, Henri Alekan évoque le clair-obscur dès les premières pages. Puisque classiquement – et avec une certaine schématisation très simpliste –, la lumière peut être interprétée positivement et l'ombre négativement¹ ; alors, l'image se décompose et se recompose dans des rapports « clarté-ténèbres » qui « doivent être traités non pas en termes de surface couverte, mais en termes de densité ou d'opacité. Ainsi le complexe plastique intègre des éléments concrets mesurables : les hautes lumières comparées aux ombres les plus denses.² » Par cela, Alekan propose d'emblée de qualifier la lumière en termes relatifs de *contraste* et plus précisément en termes de *d'écarts de densités*. Ce n'est donc pas la lumière pour elle-même, mais son rapport aux autres valeurs tonales impressionnées sur le négatif qui définit la perception d'une image, le tout qualifiable en densités mesurables physiquement³. Il est intéressant de noter qu'Alekan pense d'abord en valeurs de densités avant de penser en surfaces recouvertes par les ombres ou les zones lumineuses. C'est à partir d'un contraste, d'un écart entre deux valeurs extrêmes, que se forme la possibilité de lecture d'une image ; lorsque cela est établi, le spectateur·rice suivrait un « itinéraire rythmique » au gré des « zones d'attraction et de répulsion » grâce au jeu des clairs et des sombres, des blancs et des noirs, ainsi que par juxtapositions ou

¹ « Si le noir est lié à la mort, la lumière est liée à la vie. La symbolique du noir et du blanc trouve ici son origine et sa signification primitive. [...] L'inquiétude, la crainte, l'angoisse, la peur, l'épouvante deviennent « expressions visuelles significatives », de même que la gaieté, la joie, l'allégresse se trouvent traduites plastiquement, avec des valeurs ou des tonalités ressenties par l'homme selon une échelle psychophysiologique. » Henri Alekan, *Des lumières et des ombres*, Paris, La Table ronde, 2022 [1984], p. 21. Avec davantage de précision, Michel Pastoureau note en retraçant l'histoire du noir que depuis la Genèse, certes les ténèbres ont précédé la lumière et le noir est la première de toutes les autres couleurs, mais cela lui confère « un statut négatif : dans le noir, pas de vie possible. » Michel Pastoureau, *Noir : histoire d'une couleur*, Paris, Points, 2014 [2008], p. 23.

² H. Alekan, *Des lumières et des ombres*, *op. cit.*, p. 22.

³ La densité optique est une valeur physique du film négatif (ou du positif), elle est le logarithme décimal de l'opacité (inverse de la transmittance). $D = \log_{10} O = -\log_{10} T$; où T est la transmittance ($T = \frac{\text{Intensité transmise}}{\text{Intensité incidente}}$).

oppositions, des transitions nuancées ou nettement tranchées.⁴ » Il y aurait alors des zones de densité qui attirent le regard, font surgir les volumes, et d'autres qui enfoncent la matière, la font reculer vers le fond. Mais les transitions, les dégradés et les nuances grises jouent la liaison entre ces zones de fort contraste. Ces nuances infimes et infinies constituent, à la rencontre des surfaces et des volumes, un *modelé*. C'est au moyen de ce modelé, encore une fois plus ou moins contrasté, que l'on saisit les volumes et les écarts entre les corps et objets.

Le clair-obscur, tel qu'il est défini par les historiens de l'art M. Laclotte et J.-P. Cuzin comme une « technique consistant à moduler la lumière sur un fond d'ombre, en créant des contrastes propres à suggérer le relief et la profondeur⁵ », s'attache particulièrement à ces jeux de volumes et de sensations de relief sur une représentation plane. Lorsque Alekan vante le contraste plutôt que la surface, il souligne l'importance de l'environnement adjacent (le fond noir) pour constituer un clair-obscur et la sensation de relief qu'il engendre. Mais, comme il en sera question avec les manières que développe *Un chant d'amour*, la surface – elle aussi agissant en tant que fond – est primordiale dans l'élaboration du clair-obscur.

« La fabrication du sombre dans l'image cinématographique nécessite le clair⁶ » postule Jérôme Bourquin dans son mémoire sur le clair-obscur au cinéma. Dans une salle obscure, où notre œil s'habitue à cette pénombre, distinguer des nuances sombres peut nécessiter un élément de comparaison, tel un point lumineux blanc. L'éclairage classiquement qualifié de *low key* est celui qui confère habituellement la sensation d'obscurité dans une scène, justement grâce à un fort contraste noir/blanc, une relative sous-exposition, des masses sombres dans la composition tonale et une direction principale. Kris Malkiewicz, dans son livre d'entretiens avec des directeurs de la photographie et chefs électriciens étasuniens, en donne effectivement une définition où l'obscur est partie liée du clair, le second renforçant le premier :

« Dans une scène éclairée en *low key*, la majorité de l'image est sous-exposée, mais certaines zones sont correctement exposées voire sur-exposées. Si l'on considère un plan d'un prisonnier dans une cellule sombre, une petite fenêtre dans un coin supérieur serait surexposée et une partie de son visage serait correctement exposée, mais le reste du cadre serait sous-exposé de quelques diaphragmes sans que l'on utilise de lumière de remplissage.⁷ »

⁴ H. Alekan, *Des lumières et des ombres*, op. cit., p. 88. Alekan souligne.

⁵ « Clair-obscur » in Michel Laclotte et Jean-Pierre Cuzin (eds.), *Dictionnaire de la peinture*, Nouvelle édition., Paris, Larousse, 2003, p. 158.

⁶ Jérôme Bourquin, *Le clair-obscur au cinéma. Le lieu caché du sombre*, mémoire de master sous la direction de F. Lévy et P. Rousselot, ENS Louis-Lumière, Noisy-le-Grand, 2007, p. 11.

⁷ Kris Malkiewicz, *Film lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers*, Fireside ed., New York, Simon & Schuster, 1992, p. 88. Traduction personnelle.

L'exemple décrit semble tout droit sorti d'*Un Chant d'amour* et, au-delà de la confirmation d'un éclairage *low key* visant à jouer du clair et de l'obscur, il nous permet de distinguer davantage les quelques différences du film de Genet. Dans la cellule de Lucien, la fenêtre surexposée est bien là,

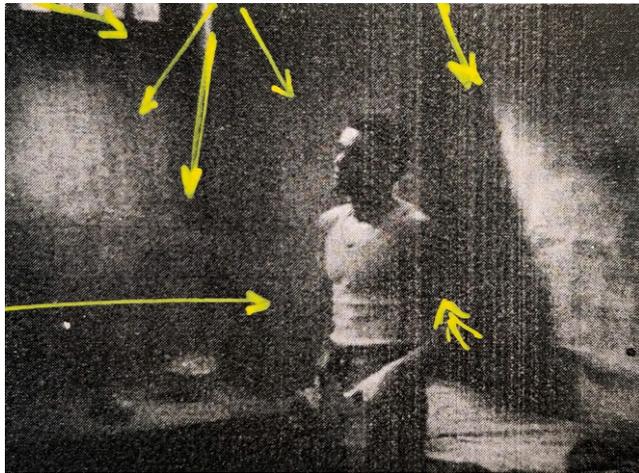


Figure 14. Photogramme d'*Un chant d'amour* annoté des directions de sources lumineuses.

elle nous fait saisir l'origine de la lumière dans cette pièce grisâtre, vraisemblablement sans lampe. Sa surexposition d'un blanc brillant, nous indique que s'il fait jour dehors, la cellule reste sombre puisque la sensation d'une pièce obscure se fait « par l'importance relative des zones sombres par rapport aux zones claires dans l'image et par un contraste franc entre les clairs et les ombres.⁸ » Mais contrairement à l'explication de Malkiewicz, Natteau utilise

pour *Un chant d'amour* une lumière de remplissage, venant de l'avant-droit, qui vient tout de même apporter des détails sur la peau du prisonnier. Cela est sans doute dû à la convention classique et à la différence de période entre les deux : alors que Malkiewicz interroge des directeurs de la photographie du Nouvel Hollywood et base ainsi sa logique sur un cinéma départi de certaines contraintes classiques (dramatisation–hiérarchisation–lisibilité⁹), avec des pellicules plus sensibles et des conventions revues ; Natteau est en plein dans le mouvement de la Qualité française, un cinéma qui à la suite du réalisme poétique, se démarque par sa précision et « sa lumière de dentelle », comme la pratique Henri Alekan. Pour Alekan comme pour Natteau, il semble que les opérateurs allemands – venus en France à l'arrivée au pouvoir du nazisme en Allemagne – qui ont travaillé sur les films du Réalisme poétique soient leurs références et modèles : Alekan ne cesse de citer Eugène Schüfftan dont il a été l'assistant sur *Quai des brumes* (Carné, 1938), et Natteau débute comme assistant opérateur sur *La Bête humaine* (Renoir, 1938) photographié par Curt Courant. Ces opérateurs allemands qui furent pratiquants d'une image contrastée, aux ombres projetées et aux décors peints, « expressionniste », influencent donc l'image idéale d'Alekan et Natteau.

Au milieu de tous ces projecteurs produisant des ombres, de toutes ces directions de lumière principalement accrochées en hauteur pour permettre de scruter la pièce, les personnages de Genet

⁸ J. Bourquin, *Le clair-obscur au cinéma*, op. cit., p. 18.

⁹ Ce sont les trois fonctions de la lumière prêtées par le cinéma classique dans la remarquable analyse de Fabrice Revault d'Allonnes, *La lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, 205 p.

explorent un espace intrinsèquement étriqué. Au premier plan de l'intérieur de la prison, on découvre Lucien par un panoramique depuis ses pieds, et qui se met à danser et à traverser l'espace de la cellule, du lit jusqu'à la fenêtre. Dans ce léger pas de danse, il est impressionnant de voir Lucien se faufiler sans encombre de lumière en lumière, de vriller habilement sur place. Il danse à la fois pour lui et pour nous, se dandine, dévoile ainsi l'espace et se montre, s'expose. C'est l'un des rares plans de déplacement dans l'espace intérieur, l'un des rares mouvement de caméra, le film jouant très majoritairement sur des alternances de plans fixes où les personnages bougent peu. La lumière de Natteau assure toujours la cohérence de la pièce, où les directions de lumière proviennent principalement de la fenêtre tout en affirmant des effets plus singuliers (rappels sur les murs, taches sur la table), et met toujours correctement en valeur les comédiens. La chorégraphie de Genet s'insère dans la « dentelle » de Natteau, une dentelle faite de multiples sources qui assurent la lumière mais aussi la part d'ombre.

Qualifier le noir, styliser la réalité

Dans son histoire de la couleur noire, l'historien Michel Pastoureau pointe que dans les langues anciennes comme l'hébreu biblique et le grec ancien « l'accent est d'abord mis sur la texture, la densité, l'éclat ou la luminosité de la couleur, ensuite seulement sa tonalité.¹⁰ » La manière d'envisager la description par le vocabulaire témoigne certes de la perception chromatique de l'Antiquité, et peut aussi nous aider à envisager une description contemporaine plus précise, enrichie d'autres composantes, plus matérielles – telle la texture. Pastoureau évoque ensuite les différentes acceptions du noir et du blanc en latin, langue avec une conception plus proche de notre vocabulaire des couleurs. Se distinguent le noir mat (*ater*) et le noir brillant (*niger*) ; et du côté du blanc, *albus* s'emploie pour les blancs mats ou neutres, tandis que *candidus* s'applique aux blancs lumineux¹¹. On peut ainsi remarquer l'importance de la texture de la couleur, de sa matérialité et de sa relation induite avec l'environnement par les effets lumineux qu'elle procure : brillant ou mat. Pastoureau nous donne ainsi un outil fort intéressant pour user de distinctions et dialectiques du noir, du blanc et du gris : il peuvent être décrits par « l'expression de la lumière (clair/sombre, mat/brillant), de la matière (saturé/désaturé) ou de la surface (uni/composite, lisse/rugueux)¹² » avant d'être teintés de couleurs. Et cela tombe bien : le film de Genet ne présente aucune couleur ;

¹⁰ M. Pastoureau, *Noir*, *op. cit.*, p. 34.

¹¹ *Ibid.*, p. 35-36.

¹² *Ibid.*, p. 35.

les nuances s'exprimeront donc autrement. On peut dès lors s'attacher à décrire avec précision, à rendre visible, les différentes nuances et textures entre deux couleurs profondes : noir et blanc.

La pensée du clair-obscur, en art en général et au cinéma en particulier, oppose souvent le bien et le mal. Mais au travers d'analyses plus précises, le clair-obscur a pu être considéré pour son ambiguïté plus profonde, plus relative aux contextes des œuvres qui l'ont employé, et ainsi initier une réflexion idéologique – au sens de système d'idées – du clair-obscur. Nous l'avons dit, il est probable que J. Natteau ait été influencé par le cinéma « expressionniste » allemand de par son assistantat avec Curt Courant, opérateur de *La Femme sur la Lune* (*Frau im Mond*, F. Lang, 1928) et *L'Homme qui assassina* (*Der Mann, der den Mord beging*, C. Bernhardt, 1931). En historienne de l'art, dans son célèbre ouvrage *L'Écran démoniaque*, Lotte Eisner s'attache particulièrement à retracer la notion de clair-obscur dans l'âge d'or du cinéma allemand (du milieu des années 1910 au début des années 1930). Son analyse esthétique et historique ne cherche pas, à l'instar de Kracauer, à tirer des enjeux socio-culturels et du cinéma de la République de Weimar une lignée explicative de la montée du nazisme¹³. Elle montre plutôt dans quel enjeu le clair-obscur du cinéma allemand se situait esthétiquement et culturellement. Au-delà de la première filiation du clair-obscur dans le romantisme allemand, le motif employé dans le cinéma allemand des années 1910-20 trouve un ancrage d'une part dans l'expressionnisme – une représentation forte et marquée de l'intériorité à l'extérieur, prolongeant une conviction anti-naturaliste, contre cette représentation bourgeoise du « réel » –, et l'emploi « impressionniste » de la lumière dans le théâtre de Max Reinhardt d'autre part, soit une vision différente de l'expressionnisme et qui vise à déployer toutes les nuances de la nature.

En cela, suivant l'analyse de Eisner, le clair-obscur est déjà un motif partagé entre des origines d'influences opposées, en faisant par essence un enjeu esthétique de la contradiction. Comme le synthétise Eisner, le clair-obscur dans le cinéma allemand doit à l'influence de Reinhardt qui l'employait dans son théâtre pour « enrober les formes dans une chaude lumière que versait miraculeusement une source invisible, à multiplier ces sources, à arrondir, fondre et creuser les surfaces par le velours des ombres, dans le seul but de supprimer le vérisme et le naturalisme minutieux¹⁴ » et également aux cinéastes danois qui « apportèrent, avant même que le style expressionniste ne se soit défini, leur amour de la nature et leur sens du clair-obscur.¹⁵ »

¹³ Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler: une histoire psychologique du cinéma allemand*, traduit par Claude B. Levenson, Paris, Klincksieck éditions, 2019 [1947], 428 p.

¹⁴ Lotte H. Eisner, *L'Écran démoniaque. Édition définitive*, Paris, E. Losfeld : Le terrain vague, 1965, p. 44.

¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

Dans les deux cas, en s'inscrivant à la suite de l'expressionnisme et de Reinhardt, l'emploi d'un clair-obscur n'est certainement pas un emploi naturaliste, auxquels les deux courants s'opposent. En ne cessant de plonger les figures dans le noir, de les déformer par le tranchant d'une lumière directive (la lumière incidente élisant tel ou tel objet, les ombres creusant un visage), de les isoler par une source peu justifiée naturellement (pas nécessairement de fenêtre ou de lampe pour agrémenter un réalisme de l'éclairage), le clair-obscur allemand propose de percevoir les personnages et les objets dans un autre rapport, de voir le monde sous une autre lumière. N'est-ce pas ce qui est en jeu dans *Un chant d'amour* lorsque la lumière rasante directive vient enrober les corps des fantômes ? N'assiste-t-on pas à une multiplication des sources invisibles et injustifiées dans la cellule de Lucien, qui lui permettent de se pavaner en étant toujours illuminé d'un léger liseré en contre-jour ? Les murs gris et graffités ne se creusent-ils pas vers le sombre, s'exhibant avec les triangles lumineux venus de la fenêtre, traces lumineuses et artificielles, jusqu'aux recoins obscurs ? En posant le clair-obscur dans un rapport anti-naturaliste, c'est bien une portée idéologique, une pensée esthétique du monde qui se dévoile dans ce motif tel qu'employé dans cette période faste de la fin du muet allemand.

L'héritage contradictoire du clair-obscur le pousse être employé à la fois comme la forme la plus expressive, la plus marquée et significative, et à la fois comme un élément plongeant toute forme dans une étrangeté, manifestant l'ambiguïté du monde. Toujours selon Eisner, le régime de vision du cinéma expressionniste bascule, et ne présente plus les choses dans un rapport de représentation primaire : « L'expressionnisme ne voit plus, il a des "visions"¹⁶ » écrit-elle. Ses modalités de représentation, dont le clair-obscur fait partie, procèdent à la transfiguration du réel pour exprimer autre chose, et parfois des rêves et des cauchemars. Le film de Genet, et plus particulièrement les fantômes, usent de cette faculté du film, de son montage, de la lumière, pour exprimer les visions d'un monde et ses « visions » projetées, raccordées, imaginées.

Le clair-obscur, mettant en lumière un élément au détriment des autres, travaille un rapport entre l'individuel et le reste :

« [L]e contraste ou, si l'on peut dire, le « choc » des lumières et des ombres, l'éclairage soudain d'un personnage ou d'un objet par le rayon du projecteur afin de concentrer sur lui l'attention du spectateur, et la tendance à laisser à ce moment précis tous les autres personnages et objets plongés dans de vagues ténèbres. C'était la traduction visuelle de l'axiome expressionniste qui commande de ne viser qu'un seul objet choisi dans le chaos universel et de l'arracher à ses liens.¹⁷ »

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

En envisageant le clair-obscur comme un « choc », Eisner appuie la notion de partage du monde qu'effectue la lumière contrastée et directive. Et dans cet isolement d'un objet au milieu des autres, un rapport du sujet à son environnement est formellement en jeu : la figure s'abstrait de qui l'entoure – autant figurativement que sémantiquement. Le paradoxe d'un individu fortement singularisé et son abstraction du monde place l'expressionnisme sur une corde raide, perpétuant la contradiction inhérente au clair-obscur :

« [D]es contrastes et des contradictions. D'une part l'expressionnisme représente une subjectivité poussée à l'extrême ; d'autre part cette affirmation d'un moi totalitaire et absolu, forgeant le monde, voisine avec un dogme qui comporte l'abstraction complète de l'individu.¹⁸ »

N'est-ce pas là ce qui se produit ponctuellement dans *Un chant d'amour* ? Le clair-obscur est employé massivement sur les figures qui peuplent les fantasmes du gardien, il participe à affirmer une vision subjective ; et en éclairant ainsi les corps, en les transfigurant en figures idéales, il abstrait littéralement l'individu représenté – seuls les contours persistent. Le clair-obscur opère une *abstraction du corps par sa limite*, où ne persiste plus qu'un idéal vidé, creusé par le noir. L'abstraction de l'individu par la lumière et par l'ombre est ainsi une des conséquences des contrastes que le cinéma allemand analysé par Eisner emploie¹⁹, un symptôme d'une identité en crise.

Eisner intitule « L'apogée du clair-obscur » son chapitre commentant le *Faust* (1926) de F.W. Murnau. Elle fait de la chevauchée diabolique en ouverture un paragon du clair-obscur allemand, par la fumée opaque traversée de raies de lumières mouvantes, où la « densité chaotique des premières images, cette lumière qui prend naissance dans les brumes, ces rayons qui traversent l'air opaque²⁰ » forment un ensemble lumineux expressif. Même si la fumée a dans cette scène un grand rôle dans la mise en évidence de la lumière, les rayons directifs de lumière détachant les personnages poursuivent un jeu de montré-caché. En cela, le clair-obscur y apparaît très clairement comme un partage lumineux qui montre et qui cache à la fois. Cet enjeu entre opacité et

¹⁸ *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁹ À titre d'exemples, Eisner cite les ombres projetées dans *L'Étudiant de Prague* (Galeen, 1926), *M. Le Maudit* (Lang, 1931) et évidemment *Nosferatu* (Murnau, 1922), mais également la silhouette de Jack l'Éventreur dans *Loulou* (Pabst, 1928). *Ibid.*, p. 95.

²⁰ *Ibid.*, p. 201.

transparence point d'autant plus dans cette séquence brumeuse où l'air adopte également tour à tour densité et transparence, selon sa qualité dispersive et son éclairage²¹.

La photographie de Carl Hoffman est grandement louée dans les pages de Eisner, notamment pour sa subtilité, c'est-à-dire pour un usage de la lumière plus précis et enrobant les figures au sein de leur atmosphère, moins excessif du clair-obscur. La lumière ne comprend « nul contraste arbitraire, pas de ces contours trop accentués ni de ces ombres artificiellement déchiquetées » présents dans des films qui, moins d'une décennie auparavant, peignaient les ombres dans le décor tel *Caligari* (Wiene, 1919). *Faust* fait place aux « contours imprécis », où les « masses et les valeurs s'équilibrent dans une transformation perpétuelle », où *in fine* « les formes s'estompent²² ». En définitive, l'un des enjeux du clair-obscur le plus esthétiquement valorisé par Eisner est cette faculté de confusion subtile, où la lumière et l'ombre viennent à la fois singulariser un objet et le faire disparaître. Ajoutant à la valeur de la durée dans le plan, le clair-obscur cinématographique se doit de jouer des apparitions et disparitions dans cette dimension.

Le *Faust* de Murnau use du clair-obscur avec subtilité, il ne le force pas ni grossit le trait à chaque séquence. Et *Un chant d'amour* use de la même logique : les scènes où le clair-obscur prend une place extrêmement opérante ont une plus grande efficacité d'apparition-disparition (les fantômes) en contraste des scènes où celui-ci agit plus discrètement (les cellules). À titre de comparaison, une scène dans *Faust* se passe également dans une cellule. Vers la fin du film, Gretchen attend prostrée, avant d'être brûlée vive sur un bûcher ; un rayon de lumière projette l'ombre portée des barreaux sur le mur et sur son visage. Cette source lumineuse est l'effet principal de la séquence – dont on ne sait pas bien si elle se passe de jour ou de nuit, s'il s'agit d'un rayon de soleil ou de lune –, celle-ci vient tout autant éclairer le personnage que décrire avec précision



Figure 15 : Gretchen dans son cachot. *Faust*, F.W. Murnau, 1926. Directeur de la photographie : Carl Hoffman.

²¹ Sur les questions combinées lumière-matière de filmage de la brume et de la fumée, voir le mémoire de Camille Aubriot, notamment la partie 2 « Interactions avec la lumière » (p. 57-75). Camille Aubriot, *Filmer la brume, le brouillard et la fumée : enjeux artistiques et techniques*, mémoire de master sous la direction de S. Carcedo et J.-M. Dreujou, ENS Louis-Lumière, Saint-Denis, 2020, 314 p.

²² L.H. Eisner, *L'Écran démoniaque*, op. cit., p. 202.

la matière rugueuse et imposante des murs de pierre, évoquer l'exiguïté du cachot. Ces effets sont également à l'œuvre dans la cellule d'*Un chant d'amour* où la lumière extérieure se projette sur les murs, découpe les formes géométriques qui donnent à sentir la matière de l'environnement. Et dans *Faust* comme dans *Un chant d'amour*, une autre direction de lumière concourt à la perception de l'espace et des corps : un léger éclairage en contre-jour vient détourner les silhouettes, auréoler les cheveux de Gretchen, faire



Figure 16: Lucien dansant lentement dans sa cellule, *Un chant d'amour*.

briller les épaules de Lucien, donner du relief au brins de paille dans l'ombre. En comparant les deux films, une différence saute aux yeux : la fenêtre d'*Un chant d'amour* est visible, présente dans le champ, justifiant l'éclairage du mur et du contre-jour ; elle nous fait dos dans *Faust*, mais son ombre inclinée nous renseigne immédiatement sur sa proximité (si le mur est proche, la cellule étroite), sur sa hauteur, inaccessible. Tous ces détails indiquent formellement la fatalité qui accable la jeune femme. Genet emploie le décor de la cellule avec moins de tragique, la fenêtre ouvre une perspective vers l'extérieur, elle n'accable pas le personnage ; et comme l'a justifié Malkiewicz²³, une telle petite zone fortement lumineuse participe, en comparaison, au contraste et à la perception d'obscurité générale. Ces différentes modalités d'éclairage d'un décor similaire montrent les aspects appuyés par les mises en scènes et mises en lumière respectives. À titre d'exemple distinctif, une autre séquence qu'Eisner analyse se situe dans une prison : la cellule anguleuse et déformée de *Caligari*. L'espace est peint, oppressant par les déformations, la fenêtre est là mais hors d'atteinte et dérisoire, et le tout pleinement expressionniste : « les décorateurs de *Caligari* ont réussi à rendre l'idée de la geôle dans l'absolu, dans son « expression la plus expressive ».²⁴ » Parmi ces variations, Genet se situe davantage proche d'un attachement à la matière, à la rigidité d'un décor naturaliste et justifiant l'ordre dans lequel il s'inscrit, sans dramatisation expressionniste – il trouve au-delà du

²³ Voir *supra*, p. 51.

²⁴ L.H. Eisner, *L'Écran démoniaque*, *op. cit.*, p. 29.

décor, dans le clair-obscur, une manière d'exprimer un sens et un partage du monde. *Un chant d'amour* est, en résumé, plus proche de *Faust* que de *Caligari*, et joue d'une puissance suggestive du clair-obscur.

Avec l'analyse d'historienne de l'art de Lotte Eisner, le noir et l'obscurité se voient ici conférés une puissance d'action sur l'imagination. Le clair-obscur, en jouant des variations entre hautes lumières et ombres, participe donc à une dynamique entre montrer et cacher. La suggestion depuis le sombre formule par son imprécision et sa fluctuation un idéal de beauté esthétique, dont la valeur est louée pour sa subtilité et sa mise en valeur de ce qui est caché ou ne se révèle que partiellement dans l'image. Et imaginer un corps masculin nu dans une telle lumière permet aussi de comprendre la mise en tension érotique qui se joue. Enfin, au-delà du nu, le clair-obscur opère une transfiguration des choses dans le temps. Mouvante dans l'image, l'apparition et disparition des corps joue parfois une certaine valeur subversive, qui renverse l'ordre et la figuration des choses.

2. Montrer/cacher : suggérer

Profondeur et surgissement

Dans les fantasmes sur fond noir, la récurrence d'un plan ouvre les séquences : une main tente d'attraper la guirlande balancée répétitivement. Mouvement de métronome ou de balancier, son systématisme mécanique marque le tempo des plans à venir. Mais jamais, dans cet espace abstrait noir, la main n'arrive à attraper la guirlande. Et à bien y regarder, les deux ne se situent pas dans le même plan de la profondeur : un jeu de perspective, aidé par une frontalité de la scène, camoufle le fait que la main est derrière la guirlande. Ce n'est pas parce que la guirlande n'est pas jetée assez loin qu'elle n'est pas attrapée. C'est parce que *la main n'est pas sur le même plan que la guirlande* : par sa subtile étrangeté, ce trucage exprime déjà l'autre rapport physique entre les objets qui régit l'espace des fantasmes. Si tout semble possiblement *saisissable* selon un certain point de vue – frontal, fixe –, les objets et figures se plaçant dans la profondeur ne feront que nous échapper. À nous et aux deux corps, qui ne cessent de se saisir, de se caresser, dans des moments purement délimités par la longueur des plans, sans que rien n'aboutisse à autre chose que le recommencement au plan suivant.

Les fantasmes en clair-obscur, de par leur fond absolument noir, laissent penser à un espace sans profondeur. Mais en produisant un léger décalage entre la main et la guirlande, Genet use de la frontalité comme d'une illusion d'optique, non pas pour rendre un espace plat plus profond, mais à l'exact inverse pour faire ressentir la planéité d'un espace profond. Comme souvent chez

Genet, l'illusion se dévoile légèrement : l'espace prétendument sans profondeur est aussi matériellement révélateur d'un décalage entre les deux parties. Que l'on pourrait interpréter comme le décalage de désir, entre le maton et les prisonniers, où l'un impose son désir aux autres, et que les séquences de fantasmes viennent explicitement poursuivre. Il s'agit en tous cas d'un espace régit par d'autres règles : celles du fantasme, adoptant abstraction et confusion pour principes.



Figure 17 : Le même plan ouvre les 3 séquences de fantasmes sur fond noir : la main saisissant presque la guirlande de fleurs. Un chant d'amour

Mais cet effet d'espace sans profondeur n'induit pas pour autant des objets sans volumes. La main semble éclairée par deux projecteurs : un principal venant du dessus – qui la détoure du fond évidemment, appuie sur les volumes du pouce, forme un dégradé du haut vers le bas sur le poignet – et un secondaire assez frontal, placé légèrement au-dessus de la caméra – qui vient déboucher les ombres du creux de la main. Tout ceci forme un modelé se déployant du haut vers le bas, dans le sens classique solaire, où les volumes et plis infimes de la main (rides, veines, tendons qui s'actionnent dans le mouvement) sont particulièrement rendus sensibles. La guirlande de fleurs blanches profite aussi de cet éclairage venant du dessus et frontal qui, à l'opposé, leur offre un rendu assez plat, sans trop de relief. Les pétales devant être fins et diaphanes, ils s'irradient de lumière assez uniformément ; et le mouvement incessant de balancier empêche de percevoir précisément tous les replis dans le flou de bougé. Le choix risqué d'un éclairage frontal, pour déboucher les zones les plus sombres mais qui causerait des ombres projetées de la guirlande sur la main, est particulièrement réfléchi pour en produire le moins possible. Si le projecteur était moins proche de l'axe de la caméra, la guirlande aurait produit une ombre plus grande sur la main lors de son passage, et le décalage entre les deux plans de l'espace aurait été bien plus flagrant. Ici, l'absence

d'ombre portée visible (autrement que brièvement dans un arrêt sur image) appuie le décalage, comme si le plan était le fruit d'un pur collage, entre la guirlande et la main – qui *pourraient* être sur le même plan mais qui ne le sont pas²⁵.

Après un tel plan placé systématiquement en ouverture des fantasmes rattachés au regard du gardien, comment croire aux volumes qui s'offrent ensuite ? Ces fragments de corps, qui composent les séquences du film qui se virent sans doute qualifiées d'érotiques – voire de pornographiques –, se voient affectées d'une ambiguïté : à la fois elles trouvent leur origine dans le regard du maton, figure qui use abusivement de son autorité, et à la fois elles exposent des corps à admirer. Ce doute de la profondeur, produit par la mise en scène et l'éclairage, invite à regarder autrement, avec conscience de l'opération mentale et factice qui se dévoile sur l'écran et en fond noir.



Figure 18 : Première composition des fantasmes du gardien, deux hommes (dont le gardien) s'embrassent. Un chant d'amour

À la suite de la guirlande de fleurs se balançant, l'image qui ouvre le premier de ces fantasmes expose deux visages. Deux hommes se font face avec proximité, à droite le gardien, à gauche un autre homme avec une fleur blanche dans la bouche²⁶. La pose que ces deux figures conservaient ne tient pas plus longtemps : ils s'embrassent fougueusement. Les deux visages sont donnés à voir, se détachant du fond noir, par deux éclairages latéraux ; qui permettent à la fois de

²⁵ De plus, s'il faut noter que la guirlande est légèrement floue, on l'attribue davantage à son mouvement plutôt qu'à sa distance en amont du plan géométrique de la main où la distance de mise au point est réglée. Un regard minutieux de ce plan permet tout même de constater un flou de profondeur de champ, témoignant encore de ce décalage spatial dans la profondeur entre la main et la guirlande de fleurs.

²⁶ Il est assez troublant de constater la ressemblance de ce deuxième homme avec Brad Davis, l'acteur américain qui incarnera trente ans plus tard Querelle dans le film éponyme de Fassbinder. L'identité de l'acteur du film de Genet demeure inconnue.

délimiter les contours de leurs deux profils, et également d'apprécier les volumes qui se dessinent des pommettes jusqu'au nez. Le clair-obscur qui se déploie ici embellit les deux visages qui se font face, puisque leurs teints, leurs regards, mais aussi leurs expressions sont données à voir au milieu d'un fond noir abstrait. Placées à l'avant de ce noir, les deux surfaces réfléchissantes qu'ils forment sont immédiatement le centre de l'attention et de la sensation.

Par cette fleur blanche (elle aussi particulièrement mise en valeur par le contraste blanc/noir) nichée dans la bouche, les deux visages trouvent un point de rencontre : il se dévorent, littéralement ; la mâchoire en action se donne à voir dans le liseré blanc la séparant du fond. C'est alors que le clair-obscur, qui avait pour fonction de détacher ses deux profils du fond, d'en souligner les contours, fait se fondre les visages l'un dans l'autre. Grâce à l'obscur, qui joint et réunit les deux visages par la bouche, ils ne forment plus qu'une seule masse, où le seul contour persistant est celui de leurs cheveux – détachés par un troisième projecteur en contre-jour.

Dans un seul plan, Genet donne à voir un effet d'éclairage et de sensation des visages allant de la distinction claire à la disparition qui tend vers une confusion des figures. Le visage n'est plus défini par ses contours, ses limites, ainsi il se perd et s'étend dans une forme abstraite. Le visage, comme « surface réfléchissante et micro-mouvements²⁷ » tel que défini par Gilles Deleuze, est mis en crise par cet *éclairage latéral rasant* et sans débouchage, qui certes pousse les qualités réfléchissantes à leur maximum (lorsque les visages sont éclairés, c'est tout l'aspect de réflexion de la peau qui se donne à voir) mais qui les perd dès qu'ils se rapprochent : plus aucune surface réfléchissante, plus de micro-mouvements internes aux visages, seuls les mouvements autour du visage (les mâchoires, les mains) sont perceptibles.

Cette disparition du contour de la figure, Deleuze la remarque dans un autre ouvrage, *Le Pli*, qu'il consacre à la recherche conceptuelle d'étendre le Baroque au-delà de la seule pensée en Histoire de l'Art. Dans son vocabulaire, le Pli ne correspond plus seulement à son expression sur du papier ou un tissu, mais est une manière de faire dialoguer les choses : « Ce n'est pas seulement le vêtement, mais le corps, le rocher, les eaux, la terre, la ligne.²⁸ » Le Pli, c'est l'articulation de deux choses, *entre* deux choses.

²⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 126. Deleuze définit dans ce début de chapitre 6 « L'image affection » le visage d'après une définition philosophique bergsonienne, hors des films. Ensuite seulement, il la confronte aux différents modes d'apparition et de représentation des visages au cinéma : notamment le gros plan.

²⁸ Gilles Deleuze, *Le Pli: Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 48.

Pour trouver une formulation conceptuelle au Baroque, Deleuze historicise les pratiques de peintres, notamment du Tintoret et du Caravage, en opposition à des pratiques antérieures de préparation de la toile – et donc de conception de la peinture.

« Au fond blanc de craie ou de plâtre qui préparait le tableau, le Tintoret, le Caravage substituent un sombre fond brun-rouge sur lequel ils placent les ombres les plus épaisses et peignent directement en dégradant vers les ombres. Le tableau change de statut, les choses surgissent de l'arrière-plan, les couleurs jaillissent du fond commun qui témoigne de leur nature obscure, les figures se définissent par leur recouvrement plus que par leur contour. Mais ce n'est pas une opposition à la lumière, c'est au contraire en vertu du nouveau régime de lumière.²⁹ »

Le Caravage, peintre canonique du clair-obscur, conçoit donc sa peinture non plus à partir du blanc mais à partir du noir, de l'obscur du fond³⁰. Cette inversion de la nature du fond opère un renversement du statut des objets, des corps, des « figures » : elles ne sont plus accolées au-devant de l'arrière-plan, elles « jaillissent du fond commun » où elles trouvent leur origine. C'est dire la sensation de surgissement que peut provoquer l'emploi d'un clair-obscur. Le clair-obscur de la peinture du Caravage, en ce qu'il établit des valeurs d'éclaircissement *depuis* un fond obscur, fait se confondre des bordures des figures dans le fond : ce n'est plus la ligne ou le contour qui définit les figures, puisqu'elles disparaissent progressivement dans le fond, qu'elles se confondent dans le fond. En plus de perdre leurs délimitations *claires* – au double sens du mot –, ces figures sont chargées, puisqu'elles viennent par adjonction de couches de peinture par-dessus du noir, d'une « nature obscure » comme l'écrit Deleuze. Une telle qualification de toute objet qui prendrait racine dans un arrière-plan sombre n'est pas pour déplaire à Genet pour qui l'homosexualité est indéfectiblement lié à la petite criminalité, aux marges obscures. Enfin, Deleuze n'invite pas à considérer cela comme une opposition à la lumière, mais comme une nouvelle manière de l'envisager, où ce qui définit les figures ainsi éclairées n'est plus le contour mais la surface qui se fond progressivement dans l'obscur. Ce « nouveau régime de lumière » propose, avec le clair-obscur, non plus de le voir comme obscurcissement du clair, mais comme un éclaircissement du sombre. Non plus la ligne qui partage et sépare, mais la surface nuancée, en dégradés, qui confond.

Une toile en clair-obscur ne cesse, selon la définition de G. Deleuze, de mettre en jeu la « progressivité de la lumière qui croît et décroît, se transmet par degrés. C'est la relativité de la

²⁹ *Ibid.*, p. 44–45.

³⁰ C'est par ce motif que Derek Jarman décide par ailleurs d'ouvrir son *biopic* sur le peintre : le générique s'inscrit sur la toile en train d'être recouverte de peinture noire, dont seules les aspérités brillent, par une main munie d'un large pinceau. L'amorce d'un tel film imitant avec attention la peinture du maître italien se fait dans les mêmes conditions préalables qu'une de ses toiles. Derek JARMAN, *Carravaggio*, Royaume-Uni, 1986, 93min, couleurs, sonore.

clarté (autant que du mouvement), l'inséparabilité du clair et de l'obscur, l'effacement du contour³¹ ». Par conséquent, le clair-obscur trouve ici une définition en tant que système d'oppositions, de mélange et de confusion, de complexification des formes. Par le jeu qu'engage Deleuze entre le fond et les figures, entre la lumière et l'obscur, le recouvrement et le contour, ce sont ces oppositions dialectiques³² qui forment du Pli, et complexifie à l'infini les rapports (puisque derrière un pli, il y a toujours un autre pli). Un tel concept peut aider à penser la figuration des visages et des corps en clair-obscur : entre le montré et le caché, le suggéré et l'explicite, le brillant et le mat, la surface et le contour – l'âme et l'apparence. Puisque Deleuze, suivant la philosophie de Leibnitz, ne cesse de rappeler la puissance de ce Pli baroque pour penser la morale. Cette notion sans cesse dans la contradiction et la complexification semble propice à irriguer la vision de Genet : lui qui ne cesse de procéder à des associations entre le sordide des bas-fonds crapuleux et le vocabulaire sacré. Que cela soit dans son film comme nous l'avons vu sur quelques visages, ou ailleurs, Genet opère des renversements.

Le clair-obscur pictural, tel qu'employé par le Caravage avec ses fonds extrêmement sombres et d'où les figures surgissent seulement éclairées par un fin et directif rayon de lumière, produit paradoxalement une réduction de l'espace au seul fond. Cet amincissement de la profondeur, où le décor n'est plus perceptible, met littéralement en avant les figures en lumière. De cet amincissement du fond, les corps se trouvent dotés d'une sensation particulièrement prégnante de relief : en contraste d'un fond mince, ils ont tout l'espace pour développer leurs volumes, surgir du sombre, s'y confondre à souhait. Et au cinéma, si l'écran sur lequel se projettent les formes est blanc, est-il possible d'y concevoir un clair-obscur si puissant ? Il faut alors envisager une transposition altérée, où le clair-obscur est davantage pris dans un rapport relatif de contraste que dans une perception depuis un noir absolu. Tout de même, les corps des fantômes sur fond noir d'*Un chant d'amour* sont rendus avec un effet similaire qui les met à l'avant ; et les fait se fondre. Et l'effet que semblent chercher ces séquences est celui d'une mise en avant des corps, de leur érotisation : les fantômes sont l'image surgissante du désir.

De l'autre côté, les séquences en prison, sur le fond gris, cherchent moins à mettre en avant le corps des acteurs qu'à restituer une perception de l'espace : il ne se produit pas un amincissement

³¹ G. Deleuze, *Le Pli, op. cit.*, p. 45.

³² Il faut ici préciser que Deleuze a toujours refusé de revendiquer une démarche de pensée dialectique hégélienne, puisqu'il trouve inefficace un certain aspect conciliatoire du dernier temps. Mais force est de constater, qu'avec le Pli il trouve un concept jouant d'oppositions intrinsèquement reliées ; mais qui, au lieu d'une synthèse unificatrice, se complexifient infiniment.

de la profondeur pour une magnification du corps, mais au contraire s'établit un rapport entre le corps et le mur, dans leur proximité respective, où se rejoue la limitation du second sur le premier. En cela, les murs des cellules ne cessent de se rappeler au regard, de rappeler la claustration qu'ils exercent. Et pourtant, de cette cellule – ou plutôt de l'entre-deux des cellules adjacentes et aveugles l'une à l'autre – surgira une passion et un désir, mais un désir différent qui s'incarnera autrement que dans une érotisation pure de fragments de corps. Si la prison n'a pas de profondeur, en ce que les murs limitent l'horizon et la sortie, elle n'amoindrit pas le désir, elle ne *l'amincit* pas. Elle l'ouvre dans le repli du mur, entre les deux cellules.

Et expression directe de ce repli se figure dans l'une des images les plus célèbres du film de Genet : reliant les deux détenus, une fumée blanche passe au travers du mur au moyen d'un paille. Ces deux visages qui sont proches, de part et d'autre du mur gris qui les sépare mais les relie également comme un fond commun, s'échangent cette fumée, éphémère résistance de leur amour cloîtré. N'est-elle pas, proprement un pli, un passage entre deux choses, deux espaces³³ ? Les volutes blanches qui se volatilisent dans la cellule voisine, et avec elles tout l'idéal érotique de l'amant, ne se déplient-elles pas ? Dans la fumée, passe toute la complexité fantasmée de l'autre. « Avaler la fumée », l'expression argotique qui concrétise la fellation sans recracher se matérialise littéralement à l'écran. C'est aussi la fumée qui joint, fait le lien entre les deux visages d'un autre



Figure 19 : La paille traversant le mur, la fumée passant d'un à l'autre des corps des fantasmes. Un chant d'amour

³³ Une des rares analyses de Deleuze sur des plis véritables en art se concentre sur un tableau du Greco, *L'Enterrement du comte d'Orgaz* (1586-88), où un tissu doré au centre de la composition relie dans un « mince repli » l'espace commun du bas et l'espace divin du haut : sous la forme d'un drapé, c'est le passage de l'âme. G. Deleuze, *Le Pli*, op. cit., p. 41.

fragment des fantômes du maton : bouche ouverte-yeux clos, l'évocation est là aussi plus qu'explicite ; le blanc vaporeux vient envahir le fond et contourne en volutes les formes des deux visages. La proximité figée de leurs corps n'a jamais été autant soulignée que par cette matière volatile attrapant la lumière, fusant au gré de l'air, exhibant l'espace « vide » entre eux.

Cette image suggestive, forme poétique trouvée par Genet, se révèle dans un système au contraire démonstratif. Autrement dit, *Un chant d'amour*, en suivant le regard du maton mis en place autour des cellules, alterne entre dissimulation, monstration et suggestion.

L'arrivée du gardien fait office d'élément perturbateur à l'accouplement via la paille des deux prisonniers. Après cette première partie où les deux prisonniers sont à la fois séparés par le mur mais rassemblés par le montage de part et d'autre, le passage du gardien recompose distinctement l'espace de la prison en champs-contrechamps, d'une manière logique et subordonnée à un regard : le sien, celui du pouvoir, mais aussi celui d'un puissant désir.

Son arrivée se fait donc par le couloir, espace intermédiaire de passage entre les cellules, qui devient la place parfaite du voyeur. Le gardien s'avance depuis fond, surgissant de l'obscurité. Son visage ne s'éclaire qu'alternativement, lorsqu'il passe devant les appliques lumineuses murales. La répétition des portes, des taches lumineuses des appliques dans l'obscurité, dont les lignes fuyantes dans la profondeur : tout cela insiste sur la perspective du couloir, c'est-à-dire une construction visuelle où l'œil est guidé mathématiquement dans l'image et sa profondeur rationnelle. Il est l'espace ordonné et hiérarchisé par excellence.



Figure 20 : Le maton circulant dans le couloir, entre les œillets des cellules voisines. *Un chant d'amour*

De cet ordre du couloir, s'agence un dispositif de regard rationalisé. La circulation dans le couloir à la perceptive fuyante organise une circulation visuelle entre les cellules, dont toutes les portes sont identiques. Le maton passe d'une cellule à une autre en suivant la ligne du couloir.

L'œilleton lui permet de regarder sans être vu, mais il doit se déplacer d'une cellule à l'autre. Ce sont les mouvements de son corps qui déterminent son regard, passant d'un œilleton à l'autre, à la manière d'un spectateur des dispositifs du *peep show* ou des Mutoscope et Kinétoscope d'Edison³⁴. Dans cet ordre du regard scrutateur, rien ne semble de prime abord laissé à l'imagination, à la suggestion. Alors que le couloir, avec son alignement ordonné, présente une continuité, les visions de cellules sont hétéroclites et exposent des actions totalement indépendantes : un prisonnier urine, un autre danse, un révasse allongé, encore un autre se lave. Le seul élément de continuité entre chaque vue semble être celui du voyeurisme par le maton-mateur, qui exhibe à chaque reprise un corps érotisé. Malgré la séparation par les murs épais de leurs cellules grisâtres, tous les prisonniers que le maton observe – et que Genet met en scène – semblent dirigés vers la production d'un érotisme.

Ce regard opérant un montage des différentes cellules est mis en scène par un montage alternant entre le couloir et le point de vue du maton, entre un champ et des contre-champs. De cette manière Genet, ne cesse de souligner un système de monstration suivant un regard, et où ce qui est derrière les portes des cellules est principalement caché, révélé alternativement en se fiant au regard du maton. Pour le dire autrement, les cellules sont un hors-champ qui est révélé en fonction d'un scrutateur indiscret. Cette opération de voyeur, voulant découvrir ce qui se trouve derrière les parois, ce qui est caché, procède à un dévoilement. Ce qui était caché est montré. Cette dialectique entre montré et caché qui a lieu dans la première partie d'*Un chant d'amour* met également en place un troisième terme : ce qui est suggéré. André Gaudreault et François Jost parlent du hors-champ comme de « l'espace suggéré³⁵ », s'actualisant au gré du champ, dans le temps ; et les plans des cellules, avec les parties de corps érotisés, qui apparaissent et disparaissent au gré du montage sur le maton, sont à la fois démonstratifs et suggestifs. La force suggestive est souvent reconnue comme la valeur de l'érotisme, comme un détour pour l'excitation sexuelle et tout de même éviter la censure pornographique. Bien souvent, l'érotisme est considéré comme un moyen artistique quand la pornographie en est catégoriquement exclue, le tout procédant à une hiérarchisation de valeurs. Le recours à la fragmentation des corps des prisonniers abonde dans ce sens à la fois de monstration et de limitation, à la fois pornographique et suggestif. Alors que peut la lumière dans cette économie de la monstration et de la suggestion ? À quels procédés d'éclairage,

³⁴ Laurent Mannoni, « 1894 : Le Kinétoscope Edison » dans *De Méliès à la 3D: la machine cinéma*, Paris, La Cinémathèque française/LienArt, 2016, p. 38.

³⁵ André Gaudreault et François Jost, *Le récit cinématographique: films et séries télévisées*, 3e édition revue et Augmentée., Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 135-140.

quelles stratégies d'exposition, ont recours Natteau et Genet ? Il convient de revenir sur des possibles inspirations qui ont créé un précédent dans la photographie homoérotique.

Bref détour par la photographie érotique

Si *Un chant d'amour* présente des corps en clair-obscur érotisés, c'est d'une part parce qu'il s'agit d'une histoire de regards, suivi ou assujettissant – comme nous venons de le revoir. En retraçant une brève histoire de la photographie homoérotique du milieu du XXe siècle, un fil autour du clair-obscur peut être tiré, allant du regard à l'érotisme en passant par la lumière.

Après les photographies homoérotiques de Wilhem von Gloeden³⁶ au début du siècle, avec costumes et accessoires antiquisants dans des décors naturels extérieurs, les années 1930 voient apparaître un homoérotisme toujours très inspiré par l'Antiquité gréco-romaine, avec des corps plus musculeux, plus classiques, mais à l'inverse le tout est composé en studio, dans un éclairage rigoureux pour accentuer les volumes et faire disparaître d'autres parties dans l'obscur. George Platt Lynes aux États-Unis et Raymond Voinquel en France sont deux exemples de photographes, souvent reconnus dans la mode ou le cinéma pour un travail assez classique, et qui avaient également une pratique plus clandestine ou cachée du nu masculin.

Platt Lynes voyagea souvent à Paris et fréquenta les surréalistes, Dali, Man Ray et également Cocteau. Il entreprend des photographies de thèmes mythologiques dès les années 1930, mais garde ses nus secrets. Son travail de photographe de mode pour *Vogue* ou *Harper Bazaar* le mène également à Hollywood pour réaliser des portraits de stars. Il meurt en 1955 d'un cancer foudroyant, et détruit peu avant sa mort une partie de ses négatifs et tirages, seule la partie qu'il lègue au Kinsey Institute perdure. Il sera principalement reconnu pour ses nus à partir de 1981 lors de la publication d'une monographie aux éditions Twelvempress Press.

Raymond Voinquel est principalement photographe de plateau de cinéma, et il travaille dès les années 1930 sur des productions de Carné, Cocteau, Y. Allégret, Ophuls et après 1960 sur des films de Melville ou Buñuel. Par des metteurs en scènes communs, mais vraisemblablement pas sur les mêmes films, Voinquel navigue proche de l'équipe d'*Un chant d'amour*. Il rencontre même peut-être Jacques Natteau, lorsque celui-ci est cadreur sur le court-métrage *L'Orgueil*³⁷ réalisé par

³⁶ Pour un regard à la fois artistique, historicisé et militant, je renvoie au film *Race d'ep* (1979) de Lionel Soukaz, en collaboration avec Guy Hocquenghem. La première partie rejoue et retrace la conception de l'homosexualité autour des photographies et de l'idéal du baron de Von Gloeden.

³⁷ André Bac est directeur de la photographie du court-métrage. La notice la plus précise du film est celle de la BiFi, URL : <http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=46278> (consultée le 31 janvier 2024). Le film à stretches *Les Sept péchés capitaux* sort en France le 30 avril 1952.

Autant-Lara, où Voinquel est crédité comme photographe de plateau comme pour l'entièreté du film à sketches *Les Sept péchés capitaux*, qui sort deux ans après le tournage du film clandestin de Genet. Ce n'est pas à ce moment-là, *Un chant d'amour* étant déjà tourné, qu'a pu se jouer l'influence ou la rencontre ; mais fréquentant les mêmes sphères du cinéma français, on peut supposer que Voinquel et Natteau s'étaient déjà rencontrés avant *Un chant d'amour*, que Natteau avait déjà vu le travail public, de portraits de stars, de Voinquel. Pour son travail intime de nus masculins, il faudrait approfondir la possibilité d'une rencontre plus amicale. Du reste, un lien esthétique peut s'établir.

Pendant la Seconde Guerre Mondiale, Voinquel travailla pour Harcourt. La mythologie l'inspire également, il rend notamment hommage à Michel-Ange dans une série de nus.



Figure 22. George Platt Lynes, *Untitled (Nude from rear)*, vers 1937

Figure 22. Raymond Voinquel, *Portrait de Jean Marais*, sd.

Tous deux réalisent des nus masculins qui reposent toujours sur un idéal antique, classique : celui de statues de la Renaissance, du marbre blanc, des volumes dessinés et proportionnés. Au-delà de la référence à la Renaissance, il semble que l'Antiquité, ou en tout cas l'image commune qui perdure à propos de l'Antiquité, soit un modèle de représentation et d'existence pour les homosexuels. Didier Eribon retrace quelque peu la généalogie de ce discours qui remonterait à la littérature des britanniques J.A. Symonds et Walter Pater qui voient dans le modèle Grec antique à la fois une manière de les légitimer en « renaturalisant » leurs désirs et également de les exprimer comme plus purs. En ce qu'elle poursuit cet idéal, la Renaissance était considérée comme la « période de l'histoire dont les "lois étaient les moins rigides de l'époque moderne" et qui chantait

la beauté de l'homme et de la nature.³⁸ » Ces discours arrivent simultanément, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, avec ce que Foucault a décrit comme l'invention du « personnage de l'homosexuel », une figure des discours et des catégories de la science sexuelle³⁹. Mais contrairement à ce que Foucault a laissé entendre, D. Eribon précise que si la littérature homosexuelle et le discours médical apparaissent à quelques années près, ils ne sont pas reliés par une causalité directe ; puisque que les écrits de Symonds, Pater, Wilde visaient « plutôt l'ordre moral et religieux de l'Angleterre victorienne⁴⁰ », et c'est à cet ordre-là qu'ils opposaient leur idéal grec.

Réalisées en studio, dans des décors souvent très simplistes voire abstraits (un fond uni ou en dégradé), les photographies de Platt Lynes et Voinquel sont peu coûteuses en décors et peuvent ainsi se vendre à quelques amateurs sous le manteau sans engendrer trop de frais. Les postures sont tenues dans de légères contorsions qui mettent en valeur les muscles, et donnent à admirer un corps athlétique. Les quelques sources de lumières directives sont utilisées avec précision : les dégradés sur des zones bien définies et les diverses nuances s'offrent à l'objectif de ces deux photographes adeptes du clair-obscur. La composition des cadrages et la profondeur du clair-obscur permet souvent de produire un anonymat du modèle, et enrobe ainsi la figure d'un mystère tout particulier.

Dans *Un chant d'amour*, la mise en scène des fantasmes du maton use également de contorsions, de postures tenues, sculpturales et parcourues d'une certaine brutalité. Les cadres fragmentant les corps, se concentrant sur des parties singulières, produisent également une anonymisation des figures. Et le clair-obscur de prolonger cette idée, en plongeant les visages dans l'obscurité dès possible.

Un éclairage du mal : la suggestion du pire

L'éclairage en clair-obscur des séquences de fantasmes et des cellules, comme les photographies de Voinquel et Platt Lynes le montrent, met en valeur certains volumes, met en avant les corps, mais cache aussi certaines zones. La limite de la monstration s'inscrit dans le clair-obscur, qui érotise : montre et suggère. L'imagination du corps et de ses formes se poursuivent dans l'obscur. Dans nombre de ses écrits, Genet qualifie les personnages qui le fascinent, qu'il

³⁸ Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, Nouvelle édition revue et Corrigée., Paris, Flammarion, 2012 [1999], p. 251.

³⁹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. I- La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 59.

⁴⁰ D. Eribon, *Réflexions sur la question gay*, op. cit., p. 287.

admire et aime, à l'aide de descriptions qui lient la lumière et la morale. Dans *Journal du voleur*, il écrit à propos d'un camarade de vol :

« Quant à son visage, mal éclairé et par la cupidité bouleversé, je ne sais s'il faut dire qu'il était hideux ou admirable.⁴¹ »

La lumière, ou plutôt l'ombre qui peut marquer un visage mal éclairé est pour Genet profondément liée à la morale, ici la cupidité de ce voleur d'église. Par adjonction de clair-obscur et de morale, Genet confie son doute sur la valeur hideuse ou admirable. Ce doute ne faisant que redoubler l'ambiguïté des personnages malfrats magnifiques de sa littérature. La mauvaise lumière et la mauvaise morale font douter ensemble : l'indistinguable, ce qui n'est pas tout à fait visible, pourrait être à la fois beau ou laid ; il laisse tout à imaginer. Au-delà d'une suggestion univoque, guidée par le seul attrait du caché, Genet propose un doute équivoque, qui poursuit l'adjonction paradoxale des marges et d'une beauté irrégulière. La lecture de Genet invite à repenser les catégories du « bien éclairé » qui formerait « le beau », mais n'en propose pas de nouvelle valeur. Seuls le doute et le douteux trouvent à ses yeux une valeur esthétique, où cette beauté transcende les êtres et leurs actes. Car souvent ce sont les actes, les faits d'armes et petites gloires, qui agissent et embellissent les personnages de Genet.

« La beauté du visage d'Harcamone m'éclairait quand il passait très vite et, à l'observer longtemps, en détails, ce visage s'éteignait. Certains actes nous éblouissent, éclairent des reliefs confus, si notre œil a l'habileté de les voir en vitesse, car la beauté de la chose vivante ne peut être saisie que lors d'un instant très bref.⁴² »

La métaphore filée lumineuse insiste sur la fulgurance des gestes qui leur confère une forme de beauté. Il n'est pas question d'une lumière agissant comme un flash qui révélerait et suspendrait le geste, mais d'une vertu lumineuse des choses qui affecte la perception pour la garder vive. C'est par l'instant vif, le fragment singularisant le geste éphémère, que la beauté se montre. Et le clair-obscur des fantasmes d'*Un chant d'amour* ne cesse de montrer les corps en fragments, en gestes singuliers et isolés, les plus brefs et dont les passages tiennent de cet étonnement. La lumière latérale et rasante sur les corps nus, saisit « les reliefs confus » qui se fondent dans une zone d'incertitude de l'obscur. Autant qu'ils montrent, les fragments-fantasmes cachent les corps.

⁴¹ J. Genet, *Journal du voleur*, op. cit., p. 241.

⁴² Jean Genet, *Miracle de la rose*, Lyon, L'Arbalète, 1946 ; dans *Œuvres complètes II : Notre-Dame des Fleurs ; Le Condamné à mort ; Miracle de la rose ; Un Chant d'amour*, Paris, Gallimard, 1951, p. 193. Je souligne.



Figure 23 : Les corps des fantasmes sont saisis par leurs gestes dans un clair-obscur où tout disparaît dans le noir. *Un chant d'amour*

La séquence finale du film de Genet, où les trois régimes d'images se rejoignent dans l'étrange image du revolver dans la bouche du prisonnier, adopte elle aussi une puissance de la suggestion. Le geste du gardien fourrant son arme dans la bouche du Tunisien est à la fois extrêmement suggestif sexuellement, mais il est au-delà de cela porteur d'une obscénité : l'image évoque à la fois la fellation forcée et la menace de mort. Érotisme et mort se trouvent liés en une image abjecte et fascinante : la soumission du Tunisien au désir du maton enclenche un imaginaire érotique de la domination, où victime et bourreau pourraient partager un désir commun⁴³. Cette possibilité trouble toute critique de l'ordre, représenté par le gardien, puisqu'il est aussi l'instrument du désir, fantasme de domination et participe à l'élaboration d'un imaginaire.

La suite de ce plan mêle les modes de représentations jusqu'ici employés par les fantasmes et les cellules, et fait sortir le visage du prisonnier du champ. Sur le fond noir des fantasmes, avec deux lumières rasantes pour accentuer les volumes, le Tunisien soumis au désir du maton est forcé de quitter le champ. La poursuite de cet ultime fantasme dans le hors-champ, la mise à l'écart de cette image à la connotation sexuelle forte engage la fin d'*Un chant d'amour* dans « une érotisation

⁴³ Nicole Brenez note à quel point cette image réunissant figurativement bourreau et victime dans le même plan les réunit aussi autour d'une « communauté de désirs ». Elle prolonge cette bascule en une explication qui aurait fait renier son film à Genet 25 ans plus tard, lorsqu'il sera plongé dans le militantisme : « pareille élaboration en effet assure qu'*Un chant d'amour* n'est pas un film politique. » N. Brenez, « Les anti-corps », art cit, p. 160.

intense de la disparition.⁴⁴ » Alors que les corps n'ont cessé d'apparaître en fragments ou en totalité, *in fine* c'est la disparition qui clôt ce surplus érotique, pour une image à la fois sexuelle et insoutenable. Le fond noir qui persiste – il est en même temps lieu d'apparition d'un tel fantasme et masse néantique subsistante – prolonge cette image qu'on ne peut regarder plus longtemps, mais qui s'imagine littéralement à côté, hors du champ.

Avant cette disparition, les personnages d'*Un chant d'amour* sont à la fois parcourus par



Figure 24 : Sur fond noir, le gardien introduit son pistolet dans la bouche du Tunisien et le fait sortir du champ. Un chant d'amour

l'effet de relief qui fait surgir du fond les volumes, mais aussi par des éclairages rasants ou en contre-jour qui ne délimitent d'une partie du contour. Dans les deux cas, les corps établissent un rapport de distinction par rapport au fond. Mais ce rapport semble aussi servir une esthétique propre à l'écriture de Jean Genet, où une description dicte la beauté irrégulière des personnages, depuis une subjectivité propre et affirmée.

« J'essaye de vous présenter ses personnages tels qu'on peut les voir éclairés par mon amour, non pour eux, mais pour Jean, et surtout afin qu'ils réfléchissent cet amour.⁴⁵ »

3. La pose, le marbre : statuaire

Quelles figures seraient capables de *réfléchir*, au sens de faire rebondir et renvoyer les rayons lumineux, d'un amour ? La phrase de Genet permet surtout de comprendre, dans un jeu de réflexions, que les corps racontés n'existent que sous le flux de son amour éclatant. La subjectivité passionnelle de Genet affecte les corps, et notre perception de ceux-ci, tout comme la lumière

⁴⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁵ Dans cette phrase, le « Jean » qu'évoque Genet n'est pas un double de lui-même, mais son camarade résistant communiste, Jean Decarnin, tué par un milicien sur les barricades. Jean Genet, *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, 1978 [1953], p. 55. Je souligne.

révèle, modifie, fait voir autrement les objets. Dans ces allers-retours irradiants, ne nous est donné à voir que la réflexion, le rebond de lumière d'amour qui marque les corps – soit l'alterité sous la lumière de Genet et l'idéalisation certaine de ces personnages.

Cet éclairage amoureux est-il composé de réflexions *diffuses ou spéculaires*, partant dans toutes les directions ou dans une seule ? Un regard d'opérateur sur les images d'*Un chant d'amour* apportera peut-être une réponse, pragmatique dans un premier temps, poétique ensuite.

Dans les cellules : poser, s'exposer

Comme dans les photographies de Platt Lynes et Voinquel, *Un chant d'amour* présente des corps nus ou qui se dénudent, se figeant dans des poses, se donnant à voir à l'œil du gardien (et aussi à celui du spectateur), et qui *in fine* adoptent l'allure et les qualificatifs des statues antiques. Par leur dénudement, et surtout par la mise en valeur de corps répondant à un idéal de beauté, ils tendent vers un modèle antique. Comment de telles figures exclues dans une prison, marginalisées pour leur morale, enfermées dans un espace sombre et gris, comment ces prisonniers peuvent-ils aussi apparaître comme des sculptures vivantes ? La dynamique viscéralement paradoxale, de sublimation du rejeté, employée par Genet dans ses romans se poursuit dans la figuration cinématographique.

Avant même l'apparition des fantômes du gardien, qui présentent des figures nues tenant des poses sur un fond noir, les corps des prisonniers dans leurs cellules sont déjà marqués de cet idéal sculptural. Alors que le Tunisien souffle de la fumée espérant une réponse de Lucien, ce dernier se détourne du mur pour caresser son tatouage sur son épaule gauche. En tournoyant lentement dans sa cellule, évoquant un léger pas de danse en solitaire, Lucien est notamment éclairé par un projecteur placé derrière lui, à contre-jour, qui appuie d'un liseré blanc sur le contour de son cou, de ses épaules, ou de ses omoplates, qu'il soit de face ou de dos. Ces réflexions spéculaires⁴⁶, cet aspect de la peau où la surface renvoie davantage les rayons lorsqu'elle est observée de manière rasante, rendent fortement prégnants volumes de la physionomie de Lucien en débardeur. Et Genet n'est pas ignorant des effets d'une telle lumière sur un corps ; dans *Journal du voleur*, il écrit à propos d'Armand dans une chambre : « Il avait, ce soir, sous la lumière tombant de haut, sa force,

⁴⁶ Une réflexion spéculaire se produit sur une surface non-lambertienne (qui ne diffuse pas la lumière absolument uniformément dans toutes les directions). Cette dernière diffuse la lumière incidente dans une direction préférentielle, avec un angle à la normale identique à l'angle du rayon incident : un projecteur à 45° de la normale d'une surface sera principalement réfléchi en symétrique, à 45° par rapport à la normale.



Figure 25 : Lucien trounoyant dans sa cellule, toujours éclairé d'un projecteur en contre, qui souligne sa musculature et le détache du fond gris de la prison. Un chant d'amour

sa musculature des grands jours.⁴⁷ » D'un plan à l'autre, au fil de son déplacement (toujours en parallèle de la supplique du Tunisien), Lucien s'embellit sous cette lumière en contre-jour, préservée en toute circonstance mais dont la puissance dépasse la fine justification par la fenêtre. Une lumière ainsi faite, établissant un contre-jour, est l'une des modalités d'embellissement des corps en clair-obscur : elle renforce la visibilité des muscles, des traits du cou et des épaules, mais elle préserve également la distinction du corps par rapport au fond. Là où les lumières rasantes des fantômes sur fond sombre opèrent une indistinction, cette lumière en contre-jour permet de « détacher » Lucien du mur gris de la cellule. La dynamique du clair-obscur, selon s'il opère sur un fond absolument sombre ou sur un fond de décor éclairé fait changer de valeur à un même effet : un projecteur à contre-jour vient détacher le personnage du fond, mais ne permet pas de créer une zone obscure dans la figure, où il pourrait se confondre. Ce premier effet d'embellissement par la lumière – contre-jour directif venant du haut, peu justifié dans le décor – appuie « le travail du relief » et des « effets

volumétriques » et abonde dans le sens du sculptural, comme l'a mis en évidence Nicole Brenez⁴⁸.

⁴⁷ J. Genet, *Journal du voleur*, op. cit., p. 196. Par une construction syntaxique fragmentée, la phrase de Genet confère aux éléments de l'environnement, soit l'obscurité du soir et la lumière en douche, toute l'importance dans l'effet visuel de la musculature ; le tout pris dans une contradiction par le jeu avec l'expression idiomatique – malgré la nuit, c'est celle des grands jours !

⁴⁸ N. Brenez, « Les anti-corps », art cit, p. 160.

Dans la variété de prisonniers qui se succèdent dans les cellules que le maton inspecte, une figure reste cependant altérée différemment par les effets de lumières. Le prisonnier Noir, incarné par « Coco le Martiniquais », danseur à Montmartre⁴⁹, par sa carnation foncée, ne reçoit pas cette même lumière des cellules avec les mêmes effets de modelés sur sa peau que les prisonniers à la peau claire. Les sources lumineuses directives ne viennent pas se réfléchir et créer des dégradés sur les volumes⁵⁰, et les nuances sont moins prégnantes. S'il semble disparaître en se confondant en une silhouette sombre sur les seules copies numérisées disponibles, la copie 35mm conservée à la Cinémathèque française donne à voir bien plus de nuances dans les zones d'ombres. Cela est l'effet d'une source frontale, provenant presque de l'axe de la caméra qui cherche à réduire le contraste en éclairant sa peau de manière uniforme – et pour le dire autrement, cette pratique revient à éclairer uniquement pour satisfaire un niveau nécessaire d'exposition, et moins pour composer avec les volumes du comédien et les mettre en relief. La technique d'éclairage d'un comédien Noir ne semble pas totalement maîtrisée par Natteau, mais un choix de mise en scène semble tout de même témoigner d'une réflexion avisée des contrastes. L'un des enjeux de ce plan du prisonnier Noir est sa danse lascive, son sexe est exhibé et il le tient dans sa main ; il s'agit encore une fois d'appuyer la surcharge érotique qui contamine la prison. Et contrairement aux autres prisonniers qui possèdent des pantalons foncés, Coco porte un pantalon totalement blanc, dont la braguette ouverte laisse outrageusement voir son sexe ballant. Un tel choix témoigne d'une pensée en contrastes, visant une efficace érotique.



Figure 26 : Le prisonnier Noir dansant dans sa cellule. Un chant d'amour

⁴⁹ M. Vappereau, *Jean Genet, la tentation du cinéma*, op. cit., p. 73-74.

⁵⁰ Au contraire, jouant de leur faculté de réflexion, les sources larges et diffuses sont une des techniques relevées par Diarra Sourang qui donnent à percevoir le plus de nuances pour les peaux foncées. Diarra Sourang, *Filmer les peaux noires*, mémoire de master sous la direction de A. Sarlat et R. Chevrin, ENS Louis-Lumière, Saint-Denis, 2018, p. 104.

Il faut remarquer que le même effet de contre-jour directif venant du haut vient frapper la silhouette du prisonnier Noir – moins justifié dans ce plan, puisqu’aucune fenêtre n’est dans le champ, mais deux rayons projetés sur les murs viennent indiquer une potentielle ouverture en hors-champ proche, et reprenant ainsi le schéma des cellules adjacentes observées précédemment. Là aussi, cette source directive vient appuyer les contours des épaules du personnage qui danse et tournoie, mais ce liseré est relativement discret. L’éclairage tombant du haut vient cependant éclairer le dos du prisonnier lorsque celui-ci se plonge sur son lit pour continuer sa danse lascive en un mouvement de coït solitaire ; et son dos ondulant de se révéler sous le reflet de sa musculature par cette lumière venant d’en haut. Cet effet de contre-jour pour détourner et mettre en relief la figure trouve ainsi ses limites : d’autres techniques, selon les carnations, peuvent se déployer. Mais cette prégnance du contre-jour dans la photographie d’*Un chant d’amour* pour représenter les prisonniers dans leurs cellules participe assurément au « devenir sculpture » des corps.

Idéal marmoréen

Un autre aspect rapproche les corps du film de Genet de la statuaire grecque : la blancheur des peaux. À part « Coco le Martiniquais » et le Tunisien, tous les comédiens d’*Un chant d’amour* sont blancs et ont une carnation claire. La peau du Tunisien trouve sous la lumière une certaine blancheur, mais sa barbe, les poils de son torse et le grain irrégulier de sa peau l’éloignent d’une beauté classique, lisse et parfaitement blanche – que Lucien incarne davantage. La blancheur de la peau a classiquement été prisée, et le fard blanc a porté cette faculté de lisser le teint. Baudelaire trace directement la comparaison esthétique avec la statuaire grecque dans son « Éloge du maquillage » :

« La poudre de riz [...] a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité [...] rapproche immédiatement l’être humain de la statue, c’est-à-dire d’un être divin et supérieur.⁵¹ »

L’idéal de beauté baudelairien est donc celui d’un fard qui recouvre et participe à un érotisme de la surface masquant la peau en dessous. Si le fard ne se donne pas à voir, dans l’économie en noir et blanc d’*Un chant d’amour*, à chaque fois qu’une la peau apparaît elle est blanchie et lissée par la

⁵¹ Charles Baudelaire, « Éloge du maquillage » paru dans « Le peintre de la vie moderne », *Le Figaro*, novembre décembre 1863, repris dans *Écrits sur l’art*, p. 543-544 ; cité dans Tristan Grünberg, « L’incarnat et le fard : dialectique de la peau dans le cinéma de Rainer Werner Fassbinder » dans *Filmer la peau*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 122.

lumière directive qui sélectionne et détache du fond les corps découverts ; et la blancheur immaculée rapproche le corps de la sculpture de marbre.

La conception néo-classique de la sculpture de marbre – puisqu'il s'agit bien d'un imaginaire antique reconstitué et fantasmé d'une époque où les statues en marbre étaient sans doute peintes⁵² – place cette teinte blanche unie en beauté supérieure. Cet idéal marmoréen est cependant celui d'une figure figée : le corps devenue statue blanche est-il toujours vivant ? En adoptant les poses et la blancheur de statues, les corps des fantômes d'*Un chant d'amour* pourraient se parer d'une ambiguïté de leur vivant. Cet idéal divin du marbre a été critiqué par des contemporains de Baudelaire, parmi lesquels Hugo⁵³ ou encore Balzac qui fait dire au vieux maître Frenhofer du *Chef-d'œuvre inconnu* :

« Le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa rosée de pourpre les veines fibrilles qui s'entrelacent en réseau sous la transparence ambrée des tempes et de la poitrine. [...] La vie et la mort luttent dans chaque morceau : ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre.⁵⁴ »

Corps-statue-cadavre : la teinte outrageusement marmoréenne d'une peau produit ainsi des corps paradoxalement érotisés et figés, désirables et froids, divins et morts. La photographie en noir et blanc où la peau tend vers un teint uni clair, qui blanchit à la lumière et en contraste, éveille donc un désir *idéal*, autrement dit éclatant mais inaccessible. Là encore la logique paradoxale, d'associations tendues entre deux opposés opère dans *Un chant d'amour* : les figures des fantômes apparaissent magnifiques mais figées – dans leurs mouvements et dans leur teint.

Deux autres stratégies faisant tendre les corps vers des sculptures, repérées par Nicole Brenez, sont à l'œuvre dans *Un chant d'amour*. D'abord, la « monumentalisation du rebut⁵⁵ », allant de ce petit morceau de pain mâché qui referme le trou dans le mur – et par extension, plus généralement, tout ce qui est rejeté, marginalisé mais sacralisé par l'attention d'un gros plan dans le montage. De même, la « découpe violente qui fétichise le fragment anatomique⁵⁶ » (gros plan sur

⁵² La blancheur marmoréenne est un double idéal fantasmé sur l'antiquité grecque : d'une part les statues de marbre étaient sans doute peintes, d'autre part à partir du V^e siècle av. J.C. le bronze est préféré au marbre. Cependant, les copies des canons de Polyclète ou Phidias qui nous parviennent sont en marbre et la période néo-classique perpétue et prône cet aspect immaculé. Voir Kenneth Clark, *Le Nu*, traduit par Martine Laroche, Paris, Livre de Poche, 1969 [1956], vol.1, p. 66-67.

⁵³ « La beauté de la chair, c'est de n'être point marbre ; c'est de palpiter, c'est de trembler, c'est de rougir, c'est de saigner ; c'est d'avoir la fermeté sans avoir la dureté ; [...] c'est d'être la vie et le marbre est la mort » Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, p. 266 cité dans T. Grünberg, « L'incarnat et le fard », art cit, p. 122.

⁵⁴ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Folio, 2015 [1847], p. 35.

⁵⁵ N. Brenez, « Les anti-corps », art cit, p. 160.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 161.

l'orteil ou fragment-fantasme sur l'entrejambe) joue de cette même logique de mise en valeur, littéralement, du morceau pour lui révéler une beauté grotesque. Enfin, Brenez relève un principe de reprise et remploi opérant tout au long du film, dans la tenue des postures « qui héroïse le mouvement et hiératise le geste.⁵⁷ » Mais ce principe agit particulièrement à un moment discret du film : lorsque le gardien inspecte une à une les cellules, un prisonnier se savonne l'entrejambe et se retourne vers le gardien (et vers la caméra !). Sa gestuelle – un bras levé derrière le crâne, un bras vers le bas, le maillot relevé au-dessus de la poitrine – reprend et travestit celle de *L'Esclave mourant* de Michel-Ange. Hilare et se masturbant au lieu de l'air agonisant de la statue, ce « pastiche n'attente pourtant pas au modèle : il assure, bien plutôt, qu'en tout corps on peut déceler la beauté d'un Praxitèle⁵⁸ », conclut Brenez. Dans ce court plan en panoramique de suivi sur le prisonnier reculant, la lumière insiste, ou plutôt n'insiste pas sur le visage. Largement sous-exposé, son visage est à peine perceptible ; un faible projecteur provenant de la face laisse une densité forte à sa peau, où seuls le nez, les joues et le torse sont un peu éclairés, et où les yeux restent étrangement dans l'ombre. Au contraire de rapprocher le corps de la statuaire par le blanc, cette scène d'*Un*



Figure 28 : Le prisonnier se masturbant en regardant le maton. Un chant d'amour



Figure 28 : Michel-Ange, Esclave mourant, 1513-1515, marbre, 2,27x0,72x0,53m, Musée du Louvre, Paris.

chant d'amour rapproche le corps du prisonnier d'une statue par la posture et avec un éclairage sombre. Alors que le prisonnier retourne le regard vers le maton – et encore une fois, vers la caméra –, aucune lueur ne vient éclairer ses yeux. Ce détail le rapproche de la sculpture de Michel-

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

Ange, dont les yeux clos ne renvoient aucun regard et ferme la gestuelle de l'esclave sur lui-même. Pour le prisonnier dans l'obscurité, sa silhouette est sa seule modalité d'apparition. Très sombre, le corps du prisonnier se détache d'un fond bien plus éclairé – ce mur gris à la matière irrégulière : son contour, ce par quoi on le distingue, se fait par l'obscur. Et humide de ce savonnage, les volumes musculeux brillent par endroits, surtout grâce encore une fois à l'emploi d'une source en contre-jour. Ces faisceaux très dirigés et localisés (dans son mouvement, il passe de l'obscurité à un faisceau peu lumineux) témoignent d'un éclairage laissant sciemment le corps en contre-jour et avec une silhouette pensée en fonction de l'arrière-plan lumineux. Un tel effet de clair-obscur représente le corps d'une manière obscure et schématique, où la silhouette – forme générale du corps – accentue la ressemblance avec la statue au regard clos de Michel-Ange.

Face à ces corps idéaux, Genet semble tisser un lien ténu de filiation, de référence et d'ironie autour de ces modèles. Mais que cela soit le dos du prisonnier noir luisant sous le halo de la fenêtre, les fragments anatomiques des fantasmes ou les épaules brillantes de Lucien tournoyant, les corps sont en partie réduits à des éléments schématiques, quelques traits qui les abstraient de la complexité identitaire. Reconnaisables à partir de ces quelques attributs, ces figures-sculptures rejoignent l'idéal du canon antique, soit une « perfection de la symétrie fondée sur l'équilibre et le jeu des proportions⁵⁹ ». Cette harmonie mathématique des belles proportions formule proprement une norme, un code de la beauté classique institué. Les figures homoérotiques de Genet retrouvent, dans leur schématisation sculpturale, un imaginaire antique et surtout idéal où les corps s'exposent en norme inaccessible.

Genet écrit pourtant que « la représentation dans le marbre ou dans l'or, et la plus admirable, ne vaut pas le modèle de chair⁶⁰ » ; mais ce rapport de modèle à représentation implique bien une ressemblance entre les deux. Si le modèle charnel vaut plus que la copie, c'est parce qu'il est au moins tout aussi harmonieux : un idéal réalisé. En ce sens, les fantasmes du maton peuvent être considérés comme des idéaux réalisés en image. Dans l'économie de la mise-en-scène et du travail de la photographie, les corps des fantasmes, mais aussi les corps des prisonniers, s'inscrivent pour le regard du maton et également pour celui de la caméra et des spectateur·trice·s. Ainsi, les images en clair-obscur qui composent *Un chant d'amour* participent à la constitution d'une certaine norme de figuration des corps au travers de l'idéal antique, qui exclut de la représentation tout corps qui n'y correspondrait pas.

⁵⁹ K. Clark, *Le Nu*, op. cit., p. 68.

⁶⁰ J. Genet, *Journal du voleur*, op. cit., p. 214.

La logique du contraste entre un fond sombre et les corps blancs dans le film de Genet a aussi été relevé par Philippe-Alain Michaud lors de l'exposition *Comme le rêve, le dessin* mêlant les collections du Louvre à celles du Centre Pompidou. *Un chant d'amour* fut présenté à côté d'un dessin de Jacopo Vignali représentant Pyrame et Thisbé, figures d'un amour impossible dans les *Métamorphoses*⁶¹, sur un papier gris utilisant de la pierre noire et des rehauts de blancs. Ce



Figure 29 : Jacopo Vignali, Pyrame et Thisbé, pierre noire avec rehauts de blanc, sur papier préparé en gris. Dessin restauré, 19x25cm, Musée du Louvre, Paris.

rapprochement muséal de deux couples d'amants, permet à Michaud de pointer la modalité similaire de mise en valeur de corps blancs par le fond sombre, qui fait tendre ces figures vers la pure apparition rêvée.

« Dramatisant l'inversion des contrastes qui fait le fond de la légende ovidienne (la pâleur cadavérique des amants s'oppose à l'ombre du mûrier noirci de sang), Vignali a blanchi le corps des deux amants dont la silhouette phosphorescente s'enlève sur fond de nuit : c'est la blancheur brillante de l'*enargeia*, terme employé par Homère pour décrire les songes et les apparitions qui visitent les mortels dans leur sommeil : elle évoque à la fois la clarté de la lumière, de la laine ou de la craie et le caractère immédiatement reconnaissable du personnage ou de l'objet représentés. [...] Le cinéma est un rêve clair : les figures qui traversent ses images et passent librement du plan de la pensée à celui de la réalité, ces fantômes qui prennent corps et s'évanouissent dans le scintillement intermittent du faisceau lumineux sont portés comme les images de rêve par l'évidence surnaturelle de l'*enargeia*.⁶² »

Apparitions lumineuses sur fond noir, les corps d'*Un chant d'amour* sont blanchis par le clair-obscur. Le contraste de leur pâleur avec un fond noir les rapproche étrangement de fantômes qui

⁶¹ Un autre point d'analogie de la légende d'Ovide avec le film de Genet est la communication entre les deux amants au moyen d'un trou dans le mur mitoyen de leurs maisons familiales respectives qui les sépare.

⁶² P.-A. Michaud, *Comme le rêve, le dessin*, op. cit., p. 120.

visitent les rêves (du maton), mais fait d'eux des figures affiliées à la mythologie et au corps classique une fois encore. À quelles métamorphoses les corps sont-ils soumis par le clair-obscur, quand ce dernier les embellit et les inscrit dans la lignée d'autres images antiquisantes figées ?

La gradation fine et détaillée entre le sombre et le clair fait passer le dessin de Vignali au-delà de la ligne et du tracé de contour. Le terme de grisailles est employé pour qualifier les dessins qui utilisent la « monochromie pour imiter le bas-relief à l'aide d'une dégradation entre le noir et le blanc de valeurs grises.⁶³ » Par la justesse de nuances grises, c'est encore une fois la sensation de relief qui est recherchée – et cette recherche tend à l'imitation non pas d'un volume naturel, mais de celui d'un bas-relief, d'une représentation codifiée où les figures s'avancent et se distinguent relativement à un fond. Cette analogie avec le bas-relief de la grisaille permet de penser les corps d'*Un champ d'amour* en relief, mais toujours en fonction d'un fond – et où fond joue précisément un rôle déterminant dans le contraste clair-obscur. De plus, la grisaille affirme la prégnance du dessin sur la couleur, puisqu'elle « est parfois synonyme de « camaïeu » et surtout de « clair-obscur », comme le précise Vasari dans son introduction aux « Trois Arts du dessin » (*Vite*, ix) : « Les peintres désignent par le *clair-obscur* une forme de peinture qui relève plus du dessin que du coloris ; parce qu'il provient de l'imitation des statues de marbre, des effigies de bronze et d'autres diverses pierres. »⁶⁴ » Le modèle en volumes, de marbre ou de bronze, est bien parent du clair-obscur qui cherche à en imiter les effets de reliefs. Ces techniques classiques picturales et sculpturales inspirent des modèles de figuration pour les corps blanchis sur fond sombre d'*Un chant d'amour*.

Ces corps classiques s'immisçant dans un cinéma moderne, pour reprendre la terminologie de Brenez⁶⁵, reprennent également aux corps antiquisants leur apparente harmonie. Panofsky a ainsi montré les enjeux idéologiques qui sous-tendent l'équilibre des proportions au sein même de la représentation : corps, architecture et intellects communient ensemble dans le jeu de la perspective⁶⁶. Le corps classique de la Renaissance fait ainsi état d'un idéal harmonieux entre les Idées, l'Homme et les espaces dans lesquels il s'inscrit proportionnellement. Exclue, enfermés,

⁶³ Jean Rudel, « Grisaille » (en ligne), *Encyclopædia Universalis*. URL : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/grisaille/> (consulté le 9 janvier 2024).

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ce n'est pas une définition historio-chronologique de la modernité, ni précisément esthétique que donne Brenez. La catégorisation « moderne » regroupant Genet, Fassbinder et Van Sant semble être d'abord celle d'une avant-garde – chacun la leur.

⁶⁶ Erwin Panofsky, « L'évolution d'un schème structural. L'histoire de la théorie des proportions humaines conçues comme un miroir de l'histoire des styles » dans *L'œuvre d'art et ses significations*, traduit par Marthe et Bernard Teysseire, Paris, Gallimard, 1982, p. 54-99 ; cité dans N. Brenez, « Les anti-corps », art cit, p. 158.

marginalisés dans un lieu qui les limite et les soumet au regard du gardien, les prisonniers de Genet trouvent pourtant dans leurs figurations une beauté qui émane de la lumière de l'espace de la cellule. L'espace clos et sombre, percé de raies de lumières transcendantes, mettent en valeur les corps, et les dotent d'attributs sculpturaux. Genet présente des sculptures vivantes paradoxales, par leur beauté classique qui s'inscrivent dans un espace de l'exclusion. Et ces corps ne s'opposent pas à la prison, l'espace est au contraire la condition de leur beauté, poursuivant la logique de Genet d'une *beauté-contre*, contre le monde bourgeois et ses normes. Le paradoxe de Genet est de poursuivre une idéalisation de ces corps par les mêmes modalités de figuration – en premier lieu desquelles le clair-obscur et sa sensation de relief – alors qu'il s'oppose à cet ordre. Tout comme dans son écriture usant finement de la langue soutenue « de l'ennemi »⁶⁷, sa logique esthétique utilise les codes de ce qu'il attaque, en transposant là où on ne l'attendrait pas la beauté classique ; là où elle est travestie, reprise, moquée, détournée pour servir un désir homosexuel alors encore clandestin et subversif.

Les statues dans la prison. Genet encourage donc à penser les corps dans les décors, selon l'idéal esthétique que chacun défend. En ancrant son récit homoérotique, idéalisant deux prisonniers, dans un lieu réputé glauque, fermé et homophobe, Genet subverti les attentes et crée une tension discursive. Allant au-delà du simple fantasme érotique gardien-prisonnier, ses figures s'inscrivent dans des rapports oppositionnels et paradoxaux de représentation : entre idéalisation, images-fantômes, statuaire classique, objets du regard et soumis au voyeurisme, prisonniers avec leurs propres codes et inventant finalement une communication poétique.

L'éclat comme opposition au monde

En résumé, la figure blanche sur fond noir rapproche donc du corps antique et de son idéal de beauté, ainsi que de la grisaille et sa sensation de relief. Mais le noir sur blanc, le « silhouettage » du prisonnier se savonnant, appuie davantage sur le contour et la distinction par rapport au fond que sur les effets de reliefs internes à la figure. Cette autre modalité de figure en clair-obscur appuie la présentation de corps dont l'identification est plus vague, et où la densité obscure du corps le rapproche d'une abstraction – elle aussi tout à fait enclin à l'idéalisation.

Si l'on se place d'un point de vue pratique d'éclairage, l'ombre désigne à la fois l'absence de lumière et la projection du corps sur une surface-écran, soit la trace de ce corps mais aussi son absence. C'est-à-dire que l'ombre est proprement le négatif du corps. Si Genet pense en négatif, en

⁶⁷ Dans un entretien télévisé avec Bertrand Poirot-Delpech en 1982, il déclare : « Vous me reprochez d'écrire en bon français ? Premièrement ce que j'avais à dire à l'ennemi, il fallait le dire dans sa langue, pas dans la langue étrangère qu'aurait été l'argot. » Entretien retranscrit dans Jean Genet, *Dialogues*, Éditions cent pages., Grenoble, 2002, p. 82.

beauté-contre, pense-t-il toujours en ombre ? Penser le clair-obscur à partir d'*Un chant d'amour* reviendrait-il seulement à travailler l'ombre ? Et pour éclairer quelle valeur subversive, quelle mise en tension formelle ? Le jeu de montré-caché de 1950 n'opère plus de la même manière sur les corps, la censure n'est plus telle qu'elle oblige le film à la clandestinité. Mais au-delà de ce jeu de camouflage du clair-obscur, ne faut-il pas surtout y voir un principe d'embellissement – d'embellissement du rejeté, de beauté paradoxale, renversant l'usage des normes qu'il remploie et subvertit ?

Un passage du *Journal du voleur* est singulièrement éloquent lorsqu'il s'agit de mettre en jeu les rapports entre l'individu (et son corps), le monde environnant et les principes esthétiques qui les parcourent :

« Limité par le monde, auquel je m'oppose, découpé par lui, je serai d'autant plus beau, étincelant, que les angles qui me blessent et me donnent forme, sont plus aigus, cruelles mes coupures.⁶⁸ »

Ce manifeste esthétique tout en éclats lumineux qu'expose Genet établit un rapport clair sur la capacité à transformer son opposition au monde et à ses normes en une beauté singulière et aussi étincelante qu'un diamant. Cette phrase encourage à formuler des manières photographiques de mettre en image cette métaphore : un éclairage brillant, en contre-jour jouerait précisément cette opposition contre le monde. Une lumière émanant du monde, *découpant* la silhouette et par cela la singularisant dans un mouvement d'embellissement n'est-elle pas l'exacte figuration de l'image déployée par Genet ? Et plus la distinction serait prononcée, plus la beauté du « je » marginalisé, sa beauté-contre, serait mise en évidence ; alors plus le contraste serait puissant, plus il insufflerait cet effet. Le contre-jour qui *auréole* le corps, gravant la limite qui le partage du reste, joue d'une certaine image de sainteté – qui n'est pas étrangère au emploi du vocabulaire religieux et mystique par Genet.

Ces corps classiques qui trouvent dans le clair-obscur une manière de s'approcher des idéaux antiques, de s'opposer au monde tout en jaillissant de celui-ci, deviennent essentiellement des images. Des images qui sont également à considérer pour elles-mêmes, en ce qu'elles témoignent d'un imaginaire et de liens d'imagination – comme le rappelle Nicole Brenez :

« La belle forme corporelle conserve une fonction euristique : son apparition permet d'observer l'organisation, à l'échelle plus modeste d'un film ou d'une œuvre, des rapports entre le corps et l'image. Le corps classique n'ouvre plus sur un extérieur, l'espace concret

⁶⁸ J. Genet, *Journal du voleur*, op. cit., p. 227.

et l'univers symbolique, mais sur un monde intérieur, celui des images mentales, des rêves, des souvenirs et des affects.⁶⁹ »

Corps en volumes, corps-sculptures dans *Un chant d'amour*, ils s'inscrivent dans un ensemble référentiel d'images. Si Cocteau a pu être un mentor pour Genet, son film *Le sang d'un poète* joue également du rapprochement avec la sculpture. Dans son analyse au sein de la publication française de l'ouvrage de Jane Giles sur *Un chant d'amour*, Philippe-Alain Michaud note un lien plus ténu entre les deux films que la parenté affective, elle se place sur le terrain d'une « oscillation entre surface et profondeur⁷⁰ » : Cocteau ne cesse de filmer d'autres formes d'art, des dessins et des sculptures, soient des surfaces planes donnant l'illusion de la profondeur et des volumes tracés au fil de fer, qui finissent toutes ramenées au plan bidimensionnel de l'écran de cinéma au travers de la caméra. Cette contradiction plastique entre la tridimensionnalité du monde et sa représentation sur le négatif bidimensionnel, puis sur l'écran tout aussi plat, est l'un des enjeux majeurs – au cas cela n'était pas encore clair – de la photographie de cinéma. Avec Genet, cette tension plastique se déroule au fil d'*Un chant d'amour* où, selon l'hypothèse de Michaud, la représentation oscille « pour accentuer les effets de surface au détriment de la profondeur, suscitant le sentiment d'une vision tactile.⁷¹ » Faire primer l'*effet de surface* avant la profondeur, pour aller vite, c'est aller contre le mode de représentation optique classique qui vise à restituer un espace volumétrique et poursuivre l'illusion d'un espace tridimensionnel – occultant la limite bidimensionnelle du matériau filmique. Bien au-delà du sentiment « tactile » que Michaud évoque, l'effet de surface peut être envisagé comme un rappel critique de la matière (De quelle texture est la prison ?) et du matériau même du cinéma (Qu'est-ce qui filme la prison ? Un négatif noir et blanc, qui ne restitue que les contrastes en densités de grains d'argent). De la surface du mur à la surface de l'écran, du crépi granuleux au grain gris de la pellicule : au-delà des analogies, quels effets esthétiques rendent sensible la matière ?

⁶⁹ N. Brenez, « Les anti-corps », art cit, p. 158.

⁷⁰ P.-A. Michaud, « Champs d'amour », art cit, p. 100.

⁷¹ *Ibid.*, p. 101.

Chapitre 3 : La matière ou l'imaginaire

1. La matière des murs

« Politesse » d'une surface plane

Le mur tapisse l'arrière-plan des prisonniers, il obstrue et constitue leur étroit horizon. Un rayon émane de la fenêtre – ou presque – et forme un triangle clair, à droite, sur le mur gris. Ce même procédé se répète dans chaque cellule – révélant le réemploi du même décor pour toutes les cellules par souci d'économie, mais dont les petites variations de diffusions, d'inclinaison de la source, témoignent d'un attachement particulier à singulariser les espaces malgré le systématisme des plans. Le triangle de lumière sur le mur gris est presque une condition d'apparition de ce mur : il n'existe pas sans cette forme géométrique lumineuse qui vient rappeler à sa surface la présence de



Figure 30 : L'un des prisonniers se masturbant, autour de lui, le même coin de mur et une diagonale de lumière sur le mur. Un chant d'amour

l'extérieur et sa lumière solaire. Le contraste lumineux que pose ce rayon n'est pas le seul contraste présent sur le mur : en tant qu'objet, il est grisé, taché, graffité, sali. Mais cette géométrie, qui rappelle la direction du rayon, formule la rencontre de la lumière et de la matière, c'est-à-dire l'élaboration de l'ombre. Henri Alekan rappelle ce principe fondamental :

« Les ombres comme la lumière ne prennent forme que par leur rencontre avec la matière. L'affrontement de ces éléments, l'impalpable et le palpable, fait ressurgir des sentiments dont l'intensité et la durée sont liées au solaire.¹ »

¹ H. Alekan, *Des lumières et des ombres*, op. cit., p. 74.

Avec une proposition métaphysique et sans développer davantage, la pensée d'Alekan témoigne d'un certain instinct humain des directions des ombres et a fortiori de l'inclinaison de source de lumière. Reliées au passage du temps, au fil de la journée – où la rotation de la Terre ne cesse de faire varier l'inclinaison des rayons du soleil, une variété d'ombres se déploie. Une lumière du soleil au zénith ou un rayon rasant de fin de journée ne provoque absolument pas les mêmes ombres, et n'évoque pas les mêmes sentiments², ou perceptions de l'espace.

Si la formation d'un même rayon projeté sur le mur pour toutes les cellules du même côté du couloir indique une juste et réfléchie continuité temporelle, le mur d'*Un chant d'amour* est surtout l'espace de la formation de l'ombre en contraste de ce rayon. Dans les conditions de studio improvisé dans le rez-de-chaussée de la Rose Rouge, la direction de ce rayon a probablement pu être choisie et maintenue au long des séquences. La place et l'orientation du projecteur détermine la forme du rayon projeté sur le mur ; mais également et surtout révèle la matière même du mur. Si le mur est la rencontre de la lumière et de la matière, soit la surface sur laquelle se froment les ombres, il est également un écran granuleux. Sous l'inclinaison de la lumière, les irrégularités du mur, ses creux, ses bosses, sa granulation, froment de petites ombres projetées – ce sont toutes ces ombres qui rendent perceptibles les variations volumétriques du mur. D'une surface qu'on pourrait penser plane, lisse, la lumière révèle son irrégularité et donc sa matière. La granulation du mur mise au jour par ces micro-ombres et variations infimes, c'est un frémissement de la matière. Le grain irrégulier du mur, dit tout à la fois de l'épaisseur rigide de l'édifice et en même temps de son imperfection, d'une non-volonté cosmétique qui prend avec Genet un sens esthétique d'une défense du sale et de l'imparfait qu'on ne veut d'ordinaire pas voir.

« Le talent c'est la politesse à l'égard de la matière, il consiste à donner un chant à ce qui était muet. Mon talent sera l'amour que je porte à ce qui compose le monde des prisons et des bagnes. Non que je les veuille transformer, amener jusqu'à votre vie, ou que je leur accorde l'indulgence et la pitié : je reconnais aux voleurs, aux traîtres, aux assassins, aux méchants, aux fourbes une beauté profonde – une beauté en creux – que je vous refuse.³ »

Cet éclatant passage du *Journal du voleur* exprime vivement le rapport esthétique de Genet à la matière. Il en va d'une *politesse*, pas d'une fidélité absolue de reproduction mais d'un choix visant à exprimer ce qui est caché, ce qui est « muet », pas en le faisant parler mais en lui donnant « un chant ». Ces distinctions ont leur importance pour comprendre comment l'esthétique que proclame Genet est profondément politique et s'inscrit contre un rapport de forces inégales. Il

² C'est ce qu'Alekan essaie principalement de poser dans son livre : les liens affectifs des orientations lumineuses, plus sur les visages que dans les espaces.

³ J. Genet, *Journal du voleur*, op. cit., p. 117.

s'agit pour Genet d'embellir par la forme poétique *sa matière*, c'est-à-dire les voyous et ce qui les entoure (la prison) : pas leur donner une parole, mais leur faire une place poétique. Cette poétique, par l'amour subjectif et singulier que veut porter Genet, rejoint une politique de valorisation du marginalisé.

Qu'est ce qui est muet dans *Un chant d'amour* ? Certes, tous les personnages sont soumis au mutisme – ou en tout cas les spectateur·rice·s du film sont sourds à leurs paroles. Alors tout le film de Genet s'attache à leur donner *un chant* par son *amour* des prisonniers et de la prison. Le mur ne serait-il pas une *matière* face à laquelle le film fait preuve de *politesse* en y déployant avec toutes ses variations infimes, pour y trouver sa *beauté* faite d'irrégularités, de bosses et de *creux* ? La beauté que loue Genet est une *beauté en creux*, une beauté qui s'oppose comme un volume renversé à la beauté de l'ordre bourgeois. Alors comment mieux révéler cette opposition en creux que par une lumière rasante sur une matière, qui projetterait au fil de la surface zones lumineuses et zones d'ombres ? Ce que je veux appuyer ici c'est à quel point le manifeste esthétique de Genet trouve par sa métaphore une résonance profondément lumineuse. Ou comment la lumière peut mettre au jour les volumes et irrégularités qui forment une autre beauté.

Sous la lumière et ses variations entre les zones éclairées par des rayons et les recoins d'ombre, toute une diversité de textures irrigue les murs. La photographie de Natteau appuie par ces rayons la rigidité apparente de la surface – sur laquelle la lumière est stoppée nette. Ce mur partage les cellules, il scelle la contiguïté des deux amants, et confère cette « proximité sans vision⁴ » l'un de l'autre. Obstacle à la visibilité de leurs désirs, il devient la surface médium de leur amour, la seconde peau que l'un caresse et l'autre frappe. Mais ce mur est évidemment avant toute chose la matérialisation de la technique d'enfermement carcéral. Cet écran plan, mais pas tout à fait lisse, partage l'espace entre les différentes cellules, empêche les détenus de se voir. Seules quelques affiches gondolées viennent orner le mur : elles aussi projettent des ombres distinctes sur le mur, mettant au jour les reliefs de leurs replis et surtout la source lumineuse artificielle rasante au mur qui produit une tache bien trop importante pour un rayon sensé émaner de la fenêtre. Il n'est pas anodin que, sur la copie 35mm projetée, on puisse lire en tête de l'affiche, en lettres capitales noires : « REGLEMENT ».

⁴ P.-A. Michaud, « Champs d'amour », art cit, p. 94.



Figure 31: Lucien en devant de la rigidité du mur, ombres portées du règlement. (Un chant d'amour).

État sensible de la prison

Le mur rappelle et supporte – littéralement – le règlement ; et répond comme évoqué à une deuxième nécessité carcérale : isoler, cacher. Michel Foucault, dans sa très célèbre réflexion historicisée de la prison moderne, *Surveiller et punir*, analyse l'abstraction du corps du condamné, passant de supplicié en place publique à détenu caché. Mais pourtant c'est toujours bien sur lui, sur son corps, que s'exercent les pouvoirs coercitifs. Contre ces supplices du corps et en réaction aux conditions de détentions, sont nées des « révoltes » (telles que Foucault les nomme) dans les années 1970, notamment avec le Groupe d'information sur les prisons (GIP) – dont Foucault est fondateur et où Genet a participé de plus ou moins loin⁵. Ces mouvements se sont attachés à dénoncer les conditions *matérielles* des prisons, ce qui a pu paraître minime, un détail, mais qui fait bien partie d'un ensemble structurel comme le rappelle Foucault :

« C'étaient des révoltes contre toute une misère physique qui date de plus d'un siècle : contre le froid, contre l'étouffement, contre les murs vétustes, contre la faim, contre les coups. Mais c'étaient aussi des révoltes contre prisons modèles, contre les tranquillisants, contre l'isolement, contre le service médical ou éducatif. Révoltes dont les objectifs n'étaient que matériels ? [...] Il s'agissait bien d'une révolte, au niveau des corps, contre le

⁵ Genet participe notamment à la rédaction d'une préface sur l'assassinat de George Jackson, jeune prisonnier noir proche du Black Panther Party qui fut assassiné en prison en août 1971. cf. Pierrette Poncela, « Il y a 50 ans, le groupe d'information sur les prisons (GIP) », *Revue de science criminelle et de droit pénal comparé*, no. 1, janvier-mars 2021, p. 8-9 ; disponible en ligne, URL : <https://www.cairn.info/revue-de-science-criminelle-et-de-droit-penal-compare-2021-1-page-1.html>

corps même de la prison. Ce qui était en jeu, ce n'était pas le cadre trop frustré ou trop aseptique, trop rudimentaire ou trop perfectionné de la prison, c'était sa matérialité dans la mesure où elle est instrument et vecteur de pouvoir ; c'était toute cette technologie du pouvoir sur le corps.⁶ »

S'attacher à la matérialité de la prison, décrire précisément matières et sensations qu'engendre une cellule, c'est en ce sens aussi dénoncer les conditions d'enfermement. En donnant à saisir les nuances grisâtres du mur, des parois, des portes, des lavabos, des recoins sombres et sales des cellules, le film de Genet s'attache à faire ressentir la prison en tant que lieu sensible, au sens où elle est d'une matière rendue sensible par le cinéma.

Ce mur d'une matière grise n'est pas uniforme. Au contraire, il est tacheté, graffité, irrégulier, creusé, rugueux. En décrivant cette surface qui rassemble et sépare les détenus, Philippe-Alain Michaud prête au mur d'*Un Chant d'amour*, à la manière d'une peau, une vertu sensorielle particulière : « À celui qui la sollicite, par un attouchement insistant et la répétition obstinée des gestes mimant l'exercice du désir, la pierre nue donne l'illusion d'un corps volumétrique.⁷ » À force de se coller, de frotter ce mur, les prisonniers y décèlent des volumes, un substitut de corps. Mais avant d'être un corps, ce mur peut apparaître comme une peau, irrégulière, imparfaite, tendue et molle à la fois. Visuellement, le mur n'apparaît pas tout à fait plat, pas tout à fait lisse et uniforme ; et cela grâce à tout un jeu combiné de salissures peintes, d'une matière, et d'éclairages rasants et précis, une lumière. Les sources directives des cellules viennent d'abord éclairer distinctement l'espace : aucun mur n'est éclairé de la même manière que celui adjacent, ni uniformément. Par taches, l'éclairage de Natteau rappelle la provenance de la lumière – indique la possible fenêtre qui frappe inégalement les murs – et vient mettre en contraste la même surface. Deuxièmement, ces sources ponctuelles, directives, sont placées avec un angle minime au mur : la lumière rasante vient ainsi faire jaillir les micro-reliefs : surfaces grattées, gondolements, etc. Lorsque Lucien frappe sur le mur mitoyen pour appeler son voisin (Figure 32), on peut déceler les sources directives qui éclairent très distinctement ce mur, faisant de celui-ci l'élément le plus clair, et vers lequel le regard – de Lucien comme du spectateur – tend. Pourtant, si l'on se rappelle l'agencement de la cellule dans le plan large l'exposant, la fenêtre n'est pas si proche du mur latéral, et ne produirait pas une lumière si rasante. Natteau emploie une lumière délibérément décalée par

⁶ M. Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 39.

⁷ P.-A. Michaud, « Champs d'amour », art cit, p. 96.

rapport à l'origine « réaliste » de la source, seulement pour produire un effet marquant davantage la matière.



Figure 32 : Les graffiti dans l'ombre (à gauche), les ondulations en relief dans la lumière rasante (à droite).

Les graffiti derrière Lucien bien que plus sombres, sont éclairés par une source bien plus faible que le rayon de lumière « solaire », mais celle-ci est aussi inclinée de sorte à faire ressortir les microreliefs, la texture, du mur par ces micro-ombres projetées. En somme, tout ce qui donne à sentir un mur imparfait, clairement vétuste et que l'on pourrait imaginer humide, infiltré d'eau ou usé, est mis en œuvre dans la photographie. Cette imperfection mise en lumière en fait délibérément une surface fascinante à regarder, que les deux détenus observent le regard plein d'attente, cherchant en vain le corps de l'autre.

Mais bien que fascinant et irrégulier, le mur reste la surface qui obstrue et sépare. L'historien de l'art autrichien Aloïs Riegl réfléchit l'art Antique tardif au prisme de l'espace, et écrit ainsi : « Le fond est le mur de séparation (*Scheidewand*) grâce auquel on coupe simplement tout espace gênant en arrière de la face visible de la figure.⁸ » Peut-être que les murs d'*Un chant*

⁸ Aloïs Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive [Spätromische Kunstindustrie, 1901]*, traduit par Marielène Weber, Paris, Macula, 2014, 470 p ; cité dans P.-A. Michaud, « Champs d'amour », art cit, p. 97. Comme le note Michaud, Riegl pense la surface pour produire un renversement dans l'histoire de l'art : il s'agit non plus de partir du regard mais de l'objet. Et Michaud de rapprocher cette hypothèse de la cinématographie de Genet. Si cette intuition peut paraître séduisante, la démonstration des jeux de regards dans le film, de l'ancrage profond du découpage-montage sur ces derniers, tient à mon sens du paradigme inverse : partir des regards pour aller vers les objets. Néanmoins, dans ce système, on pourrait dire que s'insèrent des images, des objets sans regard (fleurs, fantômes) – mais à y regarder de plus près, ces objets trouvent tout de même un ancrage dans un regard (le gardien qui regarde la guirlande de l'extérieur).

d'amour invitent à les penser comme des surfaces utilitaires dans le milieu carcéral, mais aussi *utiles* pour cacher ce qu'il y a derrière. En « coupant tout espace gênant en arrière », les figures sont replacées à l'avant d'une surface qui rappelle sans cesse sa bidimensionnalité, tel un écran. Ces murs usent aisément d'un double emploi paradoxal : cacher ce qu'il y a derrière, mais aussi en suggérer le hors-champ, et puis mettre à l'avant plan les détenus cloîtrés, limités par celui-ci.

En arrière donc, pour mieux marquer et faire ressortir les éléments blancs et brillants, noirs et mats, les murs gris de la prison imposent tout un espace. Grisâtre, imparfait, toujours taché, le mur est l'élément d'arrière-plan commun, mais qui « s'oppose au libre déploiement de la vision et des corps.⁹ » Cette surface dense et matérielle, où la lumière rasante tape et renforce l'aspect âpre et granuleux, sépare les prisonniers mais est paradoxalement le même fond qui les réunit, les relie. Au-delà des communications au travers de celui-ci (frapper, souffler de la fumée, le reboucher avec du pain mâché — lui aussi gris et granuleux), le mur est la surface de projection référentielle pour faire émerger la beauté des figures. L'obscurité des cellules est toujours relative aux corps : plus claire quand ils sont dans l'obscurité, plus foncée quand ils sont dans la lumière. Le mur met ainsi toujours en relief les figures par rapport au fond.

Par effet de contraste lumineux, comme une référence de gris moyen¹⁰ mais à la texture irrégulière, les murs de Genet mettent en valeur les corps qui se détachent par l'éclairage venant principalement du dessus, découpant avec grâce leurs épaules, creusant des nuances en clair-obscur. La sublimation des corps prisonniers depuis cet espace lugubre s'opère ainsi, laissant toujours mystérieuses dans une certaine obscurité, les figures qui ne perdent jamais leur puissance érotique.

Perméabilité d'un mur mou

Ce mur qui sépare, qui nous montre mieux et cache les prisonniers l'un à l'autre, est à première vue la manifestation de la robustesse et de l'ordre carcéral. Nous l'avons vu, il est fidèlement représenté à l'image dans toute sa matérialité : rugueux, gris et tacheté de saleté. Et l'image la plus marquante du film, par sa poésie qui porte une nouvelle indication quant à la matière du mur, est celle de la paille le traversant pour laisser se déployer la fumée blanche d'une cellule à l'autre. L'évanescence de la fumée s'échappant de la paille entre en contraste avec le mur, gris et rigide, dont elle sort : le souffle, présence chaleureuse de l'autre, est là, mais déjà il s'échappe. Par

⁹ P.-A. Michaud, « Champs d'amour », art cit, p. 96.

¹⁰ Le « gris neutre » ou « gris moyen » 18% est une valeur de référence moyenne standard trouvée statistiquement partageant la perception logarithmique des luminances d'une scène. Il y a autant de « diaphs » de contraste entre le gris 18% et un objet très sombre (luminance 2%), et le gris 18% et un objet blanc brillant (luminance 100% spéculaire)

la lumière rasante et dure qui produit une ombre portée indiquant l'orientation de la fenêtre et par un dégradé d'ombre parfaitement placé pour faire ressortir la blancheur de la fumée en avant plan par contraste : la composition du plan de la paille met en exergue une géométrie précise et une sensation de volume qui en font une image immédiatement saisissante et compréhensible. Le mur est transpercé de cette blancheur gazeuse, insaisissable et pourtant puissante.



Figure 33 : La paille, composition en clair-obscur organisée pour faire ressentir la profondeur et la matière du mur et de la fumée blanche. Un chant d'amour

À un autre moment, le mur mitoyen perd légèrement son statut de barrière solide et infranchissable : lorsque le Tunisien, frustré de l'interruption de l'échange de fumée, se met à caresser vigoureusement, à se tordre de désir et à s'appuyer contre la paroi qui le sépare de Lucien. Cadré jusqu'à la taille, dos à la fenêtre, son visage est englouti par l'ombre, et seule sa main droite reste dans la lumière. Sous cette main qui caresse le mur avec ardeur, l'on perçoit la matière plier et revenir en place, onduler, comme si le mur était en réalité mou à cet endroit. La tache précise de lumière attire l'attention sur ce qui pourrait être à la fois considéré comme un défaut du décor, pas totalement *en dur*, mais aussi en toile, qui persiste ostensiblement à notre vision. Par cela, Genet indique une fêlure dans le système de représentation : tout cela ne serait que du toc, ne l'oublions pas ; tout cela n'est vrai, n'est là, que parce qu'il se représente. Alors, lorsque le désir l'emporte fortement, lorsqu'on s'y frotte vraiment, qu'on le caresse, le mur se montre mou, et met en échec tout le système de rigidité carcérale qui s'était établi de part et d'autre des murs. En fissurant la rigidité présumée et solidement installée (rappelons l'importance du mur d'enceinte

de Fresnes ouvrant le film) de ce mur, en le montrant tout autrement subrepticement, Genet donne à voir « l'apparition de l'apparence¹¹ ».



Figure 34 : Éclairée par une tache, la main du Tunisien caresse le mur et le fait onduler, Un chant d'amour

À part Fabrice Barbaro dans les *Cahiers du cinéma* en 1990 qui analyse que cette ondulation « réinvente l'écran de cinéma non plus comme cadre, ni comme cache mais comme voile [...] à la manière d'une surface qui cèle en annonçant¹² », aucun commentateur du film de Genet ne semble avoir remarqué ce détail qui fêle — là aussi, en ajout des rêveries, du système d'identification au maton — le code classique du cinéma, et produit un raisonnement proprement moderne où « la réalité de l'image » interfère avec « l'image de la réalité »¹³. Surface séparatrice en même temps que liante, le mur mou représente parfaitement, comme le suggère Barbaro, un élément qui cache et qui montre à la fois, qui dévoile et qui laisse imaginer. Qui laisse imaginer, et qui fait raisonner le film différemment, après coup, une fois que l'on s'en est aperçu. Où se situe la vraie rigidité de la prison, de tout ce petit théâtre des désirs, si les murs sont mous ? Reste alors la sensation d'un renversement, toujours possible, toujours sous-jacent, de l'ordre rigide des choses.

¹¹ Jean Genet, « Lettre à Jean-Jacques Pauvert », *Théâtre Complet*, Bibliothèque de La Pléiade., Paris, Gallimard, 2002, p. 817. Cité dans O. Neveux, *Le théâtre de Jean Genet*, op. cit., p. 29.

¹² Fabrice Barbaro, « Les idoles et la distance », *Cahiers du cinéma*, septembre 1990, n° 435, sept. 1990p. 7475p. 74. Il débute sa phrase par la formule magnifique « Parfois, imperceptiblement, le mur ondule... »

¹³ Sur cette proposition dialectique de la modernité cinématographique, voir Youssef Ishaghpour, *Le cinéma: histoire et théorie*, Lagrasse, Verdier, 2015, p. 129–152.

Un tel écran jouant de la contradiction entre ce qu'il représente et sa matérialité se retrouve dans le théâtre de Genet, et particulièrement dans *Les Paravents* où des écrans éponymes viennent poser en toile de fond les paysages de l'action. Comme le relèvent A. Dichy et M. Corvin, les paravents « cachent tout autant qu'ils dévoilent » et affectent « une modulation souple et variée de l'espace¹⁴ ». L'entreprise d'illusion de profondeur que proposent les paravents, devra, selon les indications en préambule de Genet, sans cesse être contredite : « Auprès du paravent, il devra y avoir au moins un objet réel (brouette, sceau, bicyclette, etc.), destiné à confronter sa propre réalité avec les objets dessinés.¹⁵ » Le sceau adjacent à l'écran officiera comme un rappel de la représentation bidimensionnelle qui se tient à côté – à moins que ce soit le paravent qui rappelle le sceau à sa matière réelle...

Alors si le mur est mou, d'une part il rappelle l'illusion du décor qui se joue devant la caméra ; mais peut-être enrichit-il aussi le reste de la représentation d'une réalité plus grande, par contraste avec ce « défaut de représentation ». Au détour d'une formule, Fabrice Barbaro évoque lui aussi la piste d'un dévoilement de la représentation par ce mur mou, puisque « battant comme une porte, le mouvement du mur est le témoin du clignotement de la pellicule.¹⁶ » Merveilleuse expérience que de voir se déployer *Un chant d'amour* en projection 35mm, pendant laquelle la surface grise illuminée en taches vient clignoter sous la cadence de l'obturateur. C'est par ailleurs dans les zones les plus claires d'un plan projeté en 35mm que l'on perçoit le plus aisément le phénomène de papillotement, en contraste entre le blanc projeté et le noir obturé : là où la main du Tunisien vient se poser, contre le mur, dans cette tache lumineuse. Le mur éclairé, s'amollissant sous la friction du prisonnier, devient l'endroit de double révélation du faux, d'un rappel de l'enregistrement d'une scène agencée et construite, et restituée dans une succession d'images fixes entrecoupées de noir.

Entre l'image, la zone claire et le noir, la caméra de Genet opère une captation d'une réalité matérielle et la restitue avec les indices de sa fabrication. Dans cette fissuration du réalisme de la prison, de ses murs et plus tard de son ordre structurel (le maton regardé), le film de Genet procède de ce que Serge Daney nomme, dans une note personnelle que Pierre Eugène a récemment analysée, un « effet de réel » qui « serait la rencontre (insoupçonnée) entre le spectateur et un élément du

¹⁴ *Théâtre Complet, op. cit.*, p. 1278.

¹⁵ *Les Paravents, Ibid.*, p. 576.

¹⁶ F. Barbaro, « Les idoles et la distance », art cit, p. 74.

plan qui lui renvoie sa position réelle de spectateur. Téchopage dans l'imaginaire.¹⁷ » En partant de l'analyse par Foucault des *Ménines* de Velázquez en ouverture des *Mots et des Choses*, Daney tire le fil d'une pensée sur un « cinéma critique », qui s'attacherait à rappeler au spectateur par de multiples effets que le réel n'est pas celui de la fiction, mais bien celui de sa place de spectateur, qui lui confère un pouvoir de dissimulation. Dès lors, même si la critique du film de Genet par Daney est antérieure à cette réflexion de 1977, nous pouvons très bien penser qu'*Un chant d'amour* procède lui aussi des rencontres *dans le plan*, entre le regard et des éléments, mettant d'une part en doute la tranquillité de position du spectateur-voyeur, mais également – et ce détail nous intéresse d'autant plus – ouvre à des « télescopes dans l'imaginaire », des liens de pensée productifs d'une autre image pour celui ou celle qui regarde, de l'invention d'une autre image. L'image s'ouvre à d'autres images, d'autres visions : c'est aussi par ce principe que semble se construire le film de Genet sur un plan structurel global, où les visions viennent contaminer la « réalité » première, et, à l'échelle de chaque plan, où son obscurité bouche une part de la vision en même temps qu'elle laisse imaginer.

2. L'imaginaire depuis l'obscur

L'ombre comme lieu de l'imagination : Genet avec Tanizaki ?

Si c'est souvent – selon une idée préconçue – dans la pénombre de la nuit que les rêves et l'imagination s'initient, l'obscurité est-elle pour autant l'unique endroit de l'imaginaire ? Si l'on se place du point de vue technique de la photographie, le noir est avant tout une absence d'information : une zone translucide sans grain d'argent sur un négatif, un pixel sans stimulation d'un photon. Partant du même constat pratique, le directeur de la photographie Henri Alekan rappelle que même si le noir empêche toute image réellement visible, notre perception peut combler ce manque par l'imagination. « L'obscurité totale, seule, ne crée aucune image visible, mais encore doit-on tenir compte, dans ce cas, d'une *image suggérée*, invisible par notre sens de la vision, mais perçue néanmoins dans le cerveau sous une forme de *création imaginaire*.¹⁸ » Envisager le noir non plus comme une obstruction, une « zone bouchée », mais comme la poursuite d'une image suggérée, permet d'envisager un retournement puissant et moteur de création.

¹⁷ Carnet 40 de Serge Daney, été 1977, cité dans P. Eugène, *Exercices de relecture*, op. cit., p. 358. L'effet de réel que développe Daney semble bien différent – si ce n'est opposé – de ce que nomme similairement Roland Barthes, où la description littéraire soutient la vraisemblance du récit, le raccroche fortement et sans autre fonction au « monde réel ».

¹⁸ H. Alekan, *Des lumières et des ombres*, op. cit., p. 81. C'est Alekan qui souligne.

Un chant d'amour, comme la littérature de Genet, se niche au sein de décors sordides, où rien d'extraordinaire ne surgit au premier abord. C'est en partant du banal et du rebut qu'il construit sa beauté : la paille d'un matelas devient le passage évanescent entre les deux détenus, les recoins sombres de la prison deviennent le fond d'apparition de leurs corps. Dix-sept ans avant *Un chant d'amour* et sur un autre continent, un auteur a écrit tout son amour pour l'ombre et ses qualités esthétiques : dans *Louange de l'ombre* (1933), Jun'ichirō Tanizaki déploie à partir de l'obscurité un manifeste où « la beauté prend forme nécessairement à partir du concret de la vie quotidienne », car « nos ancêtres contraints de vivre dans des pièces sombres ont fini par découvrir la beauté dans le clair-obscur¹⁹. » Il est intéressant de voir comment, pour Tanizaki, l'ombre et le clair-obscur sont la résultante esthétique d'une contrainte matérielle – que l'auteur tord pour souligner un certain aspect traditionnel. De la même manière, chez Genet la contrainte, matérialisée par la prison, devient la forme essentielle d'une beauté inhérente à la marge et à l'ombre : cette contrainte spatiale, en l'occurrence carcérale, pose un schéma d'éclairage dicté par l'unique source lumineuse de la fenêtre en hauteur, qui déploie dans la cellule un éclairage directif, ouvrant au clair-obscur.

Pour ressentir cet effet d'obscurité, où la lumière ne pénètre dans la pièce que par une mince ouverture, la position de la caméra relativement à cette source lumineuse est essentielle. À de rares exceptions près, les détenus d'*Un chant d'amour* sont cadrés à contre-jour ou latéralement par rapport à l'unique fenêtre de leurs cellules. Puisque toute zone opposée à la source s'assombrit, en observant dans un axe déviant de l'axe de la source, une part d'ombre plus ou moins grande se distribue sur les corps et les visages, et s'offre ainsi à la caméra. La première séquence de ma Partie Pratique de Mémoire, *La sève (sous ta langue)*, se situe dans une cellule où les détenus attendent un à un leur jugement, qui se déroule dans la salle d'audience adjacente. Afin de cloitrer les personnages, le cadrage face à un mur obstruant tout horizon était certes essentiel, mais la direction de lumière impliquée par le décor l'était tout autant dans ma conception des plans. Le premier plan sur Ange, le détenu attendant son jugement, le donne d'abord dos à la caméra, face à un mur²⁰. La

¹⁹ Jun'ichirō Tanizaki, *Louange de l'ombre (In'ei Raisan, 1933)*, traduit par Ryōko Sekiguchi et traduit par Patrick Honnoré, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2017, p. 54. Nous préférons cette traduction plus récente à la plus célèbre, connue sous le titre *Éloge de l'ombre* (de René Sieffert en 1977, publiée chez Verdier en 2011), pour son regard plus précis et critique.

²⁰ Le carrelage de ce mur ne situe pas avec évidence une prison, mais permet de jouer d'une ambiguïté avec un lieu sordide, telles que des toilettes.

lumière vient du latéral-gauche, en hauteur ; elle est directive, afin de faire ressentir l'étroitesse de la fenêtre ; elle est légèrement diffuse, ce qui affecte les contours des ombres, plus doux.



Figure 35 : Ange en clair-obscur dans la cellule, dont la lumière vient du latéral-haut, La sève (sous ta langue), Partie pratique de mémoire

Dans le décor choisi pour ce carrelage nuancé – brillant sous les reflets de la lumière – et cette étroite bande de fenêtres en hauteur, l'orientation de la pièce ne permettait pas au soleil de venir affecter la scène ; seules les réflexions des nuages et du ciel pénétreraient directement. Ceux-ci produisent habituellement une lumière moins dure que le soleil, avec des ombres aux contours non-marqués. Mais par cette étroite fenêtre, la lumière extérieure entrerait déjà en un faisceau réduit par sa taille et filtré par la crasse des carreaux. L'éclairage additionnel sur place a consisté à occulter un tiers de la largeur de la fenêtre, pour davantage contraindre le faisceau ; à renforcer cette direction par un projecteur LED SL1 (muni d'un « nid-d'abeilles » pour conserver la directivité du faisceau) placé juste au-dessus de la fenêtre existante ; et à déboucher légèrement l'ombre un peu trop profonde de la veste d'Ange à l'aide d'un réflecteur renvoyant de manière diffuse le faisceau d'un HMI Joker 200W. Lorsqu'Ange tourne son visage dans la direction opposée à la fenêtre, vers le mur, son visage nous reste opaque, sa silhouette est partagée entre la lumière et l'ombre. L'ombre portée sur le mur est profonde, mais ses contours sont diffus. Et lorsqu'il finit par se tourner vers Warda et le regarder de l'entrée à l'autre bout de la cellule, son visage apparaît enfin, le regard clair (également grâce à une petite source d'appoint LED munie d'un diffuseur sphérique qui vient

former une brillance dans l'œil) – mais toujours sa joue droite reste dans l'obscurité, rejoignant l'ombre qui s'étend sur le mur.

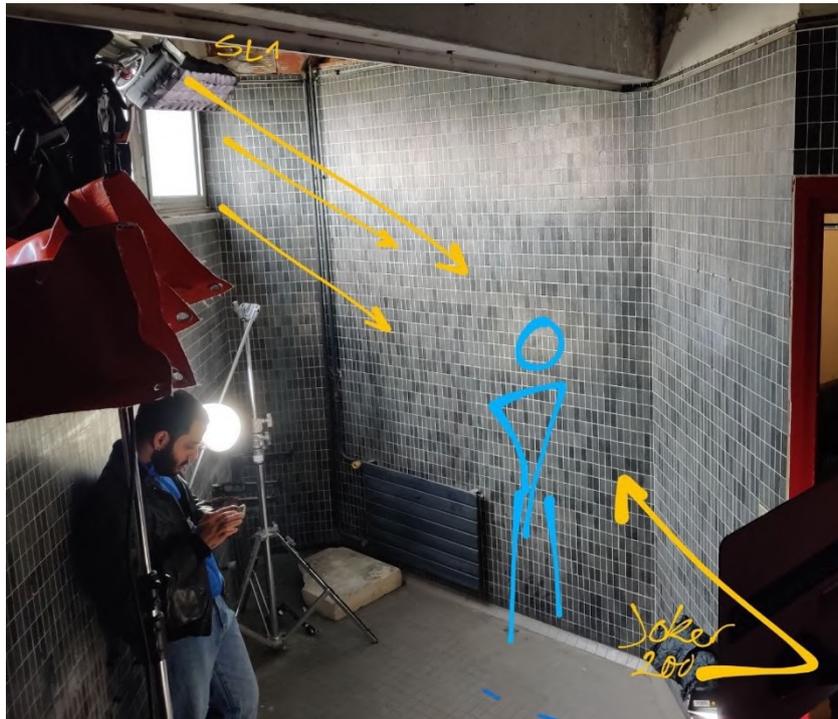


Figure 36 : Photographie de plateau annotée des éclairages. La sève (sous ta langue), PPM, 2024.

L'axe sur Warda de cette même séquence le cloisonne aussi – premièrement parce qu'il est également seul dans le cadre. L'idée dès l'écriture, et poursuivie à la mise-en-scène, de le placer dans l'obscurité, sous la fenêtre, permet de jouer un fort contraste entre les deux personnages, et de doter le second d'un certain mystère. Je souhaitais qu'il soit éclairé par la fenêtre derrière/au-dessus de lui et par les faibles réflexions de la pièce – et ainsi tenter de faire sentir qu'en plus d'être étroit, cet espace était sombre et ne réfléchissait que peu de lumière. L'avantage de ce carrelage – qui n'était pas un simple mur blanc ! – était d'assombrir rapidement tout recoin non éclairé. Le visage de Warda est donc plongé dans une relative obscurité, par rapport à la lumière qui lui arrive de dessus ; et avec simplement une même source qu'Ange pour faire briller l'œil, et toujours saisir la direction de son regard lorsqu'il n'est pas renfermé vers le bas. Dans un décor préexistant et offrant une qualité de lumière satisfaisante (direction, réflexion dans l'espace), la sensation de clair-obscur pouvait se développer en choisissant avantageusement les axes de caméra, en latéral ou en contre-jour, et jouant de cette différence et opposition d'éclairages relatifs.



Figure 37 : Warda dans *l'obscurtié de la cellule*, *La sève (sous ta langue)*, *Partie pratique de mémoire*

Tanizaki n'évoque pas que de manière abstraite la manifestation du clair-obscur dans les intérieurs japonais, il en donne même une explication pragmatique, qui nécessite donc « l'exigence d'une lumière indirecte et mate.²¹ » Il en résulte un « plaisir infini à cette lumière délicate en provenance de l'extérieur, manifestement frêle, qui vient préserver le peu qui lui reste de vie en s'accrochant à la surface d'un mur dont la couleur n'est qu'un souvenir du crépuscule. Cette clarté, ou si vous préférez cette pénombre sur un mur, surpasse pour nous n'importe quel autre décor et nous pouvons la contempler sans jamais nous en lasser.²² » Il est évident qu'en rattachant la lumière contrastée, pénétrant dans les intérieurs japonais de ses « ancêtres », Tanizaki n'évoque pas l'ombre sans une certaine nostalgie. Son discours s'agence à rebours d'une modernité industrielle et électrique qui s'installe de plus en plus dans les intérieurs japonais. Partisan d'un point de vue traditionnel, il tente quelque peu avec cet essai d'essentialiser la culture japonaise dans l'ombre. Ainsi, il cherche à faire valoir les nuances et les teintes infimes, imperceptibles, des ténèbres d'antan :

« Les gens d'aujourd'hui ont oublié jusqu'à l'existence de cette qualité de noir, habitués qu'ils sont à l'éclairage électrique. Et surtout l'idée d'un « noir qui se voit » évoque quelque chose de l'ordre du scintillement, qui peut sembler plus redoutable encore que le noir du dehors.²³ »

²¹ J. Tanizaki, *Louange de l'ombre*, *op. cit.*, p. 55.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 91-92.

L'auteur japonais développe en esthétique une profondeur du noir, qui se dote d'une vertu mouvante, scintillante, qui laisserait voir puis obstruerait. Une telle palpitation de l'espace obscur n'est possible qu'en engageant une dimension temporelle, comme au cinéma. Ce mouvement des choses et des recoins devenant lumineux puis obscurs, visibles puis invisibles, ébranle une faculté d'imagination de ce qui n'est visible qu'alternativement : les ombres idéales de Tanizaki invitent à halluciner à partir de l'obscurité²⁴.

Les mouvements des détenus d'*Un chant d'amour* occasionnent à plusieurs reprises des apparitions et des disparitions dans l'ombres, passant d'une zone claire à une zone sombre, naviguant d'un projecteur à l'autre. Durant le plan sur le Tunisien qui le montre pour la première fois (et qui clôt également le film), à mesure qu'il marche en allers-retours dans sa cellule pour aller frapper sur le mur, son visage se creuse soudainement dans l'ombre, ne laissant plus que distinguer son regard ; puis il s'avance dans un second projecteur qui prend le relai et débouche à nouveau ses orbites. La lumière creuse le visage du comédien et marque l'expression du personnage, qui peut s'imaginer à mesure qu'il se déplace et s'enfonce dans une obscurité localisée. L'obscurité relative fait écran à une certaine lisibilité de l'expression, mais cette indistinction laisse l'imagination combler cette béance.



Figure 38 : Le Tunisien effectuant des aller-retours dans sa cellule, son visage se creuse et s'éclaire alternativement, *Un chant d'amour*

Dans ma partie pratique de mémoire, pour jouer de ces variations de lumière et d'ombre sur les personnages, j'ai imaginé des faisceaux directifs venant du haut. Pas exactement « naturels », mais que l'on pourrait justifier par des percées de lumière dans la toiture du hangar, ces taches de

²⁴ Notons que la traduction de R. Sieffert propose de traduire ce passage en évoquant « ces 'ténèbres sensibles à l'œil' donnaient l'illusion d'une sorte de brouillard palpitant, elles provoquaient facilement des hallucinations. » Jun'ichirō Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, traduit par René Sieffert, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 72.

lumière viennent donner à voir, le temps d'un pas ou deux du personnage, un visage ou une main. Cet effet a été réalisé au moyen d'un projecteur HMI Joker 800 équipé d'une découpe « *bug-a-beam* » qui permet de focaliser les rayons afin qu'ils soient parallèles, et d'un cucoloris (planche de bois découpée avec des motifs) afin de créer des ombres aux contours arrondis.



Figure 39 : Ange éclairé par une percée de lumière, *La sève (sous ta langue), Partie pratique de mémoire*

Tanizaki déclame : « Nous, les Orientaux, là où il n'y a rien nous faisons surgir l'ombre et cela crée la beauté.²⁵ » Dans un ouvrage richement documenté et analytique du cinéma japonais de la première moitié du XX^e siècle, Daisuke Miyao revient sur le manifeste que déploie Tanizaki : en s'attachant à une esthétique de l'ombre comme ancrée dans la tradition, Tanizaki fantasme une culture japonaise et l'essentialise²⁶. Miyao met les paroles de Tanizaki en regard de la situation socio-culturelle du Japon des années 1930 : le dilemme que pose Tanizaki, entre l'attraction d'une modernité lumineuse et la simplicité obscure des maisons traditionnelle, est déjà dépassé lorsqu'il l'écrit, puisque le Japon est déjà bien lancé dans une modernisation de son éclairage public et domestique. Derrière ce regard tourné vers une tradition s'estompant (« Je voudrais retenir la voix [...] du monde du clair-obscur qui est en train de s'effacer²⁷ » conclut-il) se cache un geste à la limite du réactionnaire. D'autant que, comme l'ont relevé plusieurs commentateurs japonais, Tanizaki finit par argumenter une esthétique de l'ombre comme impure – puisque l'ombre ne peut pas

²⁵ J. Tanizaki, *Louange de l'ombre*, op. cit., p. 80.

²⁶ Daisuke Miyao, *The Aesthetics of Shadow: lighting and Japanese cinema*, Durham and London, Duke University Press, 2013, p. 210.

²⁷ J. Tanizaki, *Louange de l'ombre*, op. cit., p. 106.

s'envisager sans son opposé, la lumière –, la démarche d'essentialisation trouve une contradiction franchement limitante au sein même de sa pensée. L'historienne de l'art japonaise Miya Elise Mizuta écrit :

« En délimitant l'ombre non pas comme une représentation de pure obscurité mais comme une chose s'intercalant entre deux valeurs, [Tanizaki] résiste en fait à la conceptualisation d'une esthétique japonaise comme « pure » ou d'un Japon envisagé comme une « différence », un contre-point à l'Occident comme absolu originel.²⁸ »

L'ouvrage de Tanizaki a connu une petite notoriété en Occident et notamment en France après 1977, qui a concouru à reproduire une certaine essentialisation d'un Japon traditionnel. Mais en historicisant la pensée de Tanizaki, sa traduction et transposition en Occident, ses paroles peuvent offrir à la lecture des pistes de réflexion sur l'ombre et le clair-obscur. L'amour de Tanizaki pour l'ombre est tel qu'il envisage la beauté précisément au travers d'elle : « la beauté ne réside pas dans les objets mais dans le jeu d'ombres qui se crée entre les objets, dans le clair-obscur. [...] Il n'y a point de beauté loin d'une disposition d'ombres.²⁹ » Ce n'est plus la matière, l'objet, qui produit la beauté, mais l'ombre, sensation sans matière mais qui dépend de la matière pour apparaître, se projeter, obstruer.

Dans cette recherche incessante de l'ombre, à la fois comme un refuge et comme une ouverture pour l'imagination, les écrits et images de Jean Genet pourraient se rapprocher de la pensée en clair-obscur de Tanizaki. Mais, si cet enjeu ténébreux semble travailler Genet pour l'aspect malin voir maléfique, une franche démarcation s'opère chez Tanizaki. Au fil d'un des premiers chapitres de son essai esthétique, l'auteur japonais prend pour exemples, ou plutôt contre-exemples, des lieux à ne pas exposer à la lumière, à préserver dans l'ombre, parmi lesquels les toilettes.

« De la même façon qu'il serait impoli de d'exposer en public les jambes et les fesses de la plus belle femme au teint de perle, éclairer ce lieu [les toilettes] comme pour l'exposer aux regards manque pour le moins de retenue, et à trop montrer certaines choses on provoque d'autant plus l'imagination sur le reste. En ces lieux, restons dans une lueur vague et maintenons l'ambiguïté sur les parties immaculées comme sur celles qui ne le sont pas, cela est tout de même préférable.³⁰ »

²⁸ Miya Elise Mizuta, « Luminous environment: light, architecture and decoration in modern Japan », *Japan Forum*, 2006, vol. 18, n° 3, p. 345 ; cité dans D. Miyao, *The Aesthetics of Shadow*, op. cit., p. 211. « By delineating the shadow not as a representation of pure darkness but as something that lies between two values, he [Tanizaki] in fact resists the conceptualization of Japanese aesthetics as 'pure' or of Japan as 'difference', a counterpoint to the West as the originating absolute. » (Traduction personnelle).

²⁹ J. Tanizaki, *Louange de l'ombre*, op. cit., p. 81.

³⁰ *Ibid.*, p. 26-27.

Éclairer c'est exposer, c'est montrer. La dialectique du montrer et du cacher se retrouve ici, drapée dans toute la pudeur de l'intime. Tanizaki opère un retournement de son hypothèse obscure-imaginaire, il en fixe la limite autour de cette question morale de pudeur : ces toilettes que l'on ne saurait voir, au risque d'imaginer tout ce qu'il s'y passe. Car si, comme il l'énonce tout au long de son ouvrage, cacher laisse imaginer, trop en montrer enclenche aussi la pensée imaginative. L'ambiguïté, que Tanizaki propose autour de ces lieux à cacher dans l'ombre, préserve tout tabou de bienséance. En revenant à la voie de Genet, qui prend cette pudeur morale à contre-courant et décide de montrer ce qui est habituellement caché, on peut placer la distinction esthétique et éthique majeure qui sépare les deux auteurs. Avec Genet, il faut montrer ce qui est caché, ce qui est sombre, tout en préservant sa puissance ténébreuse, grâce à un jeu de clair-obscur. Cette variation dévoilant/masquant les choses laisse clairement imaginer – n'en déplaise à Tanizaki – en maintenant une ambiguïté, non pas pour préserver le tabou mais comme pour y trouver une puissance critique et perturbatrice de l'ordre moral.

Détails et contours d'un corps à fantasmer

« Sur la façon de filmer, j'aurais à donner aussi quelques indications. Les gros plans seront très sombres. Non les gros plans de visages, mais ceux des gestes qui, sans l'impudeur de la caméra, nous resteraient ignorés.³¹ »

L'indication de Genet quant à la manière dont il imagine la photographie dans le scénario du *Bagne* (circa 1952-54) est claire : il confère à la caméra une impudeur qui peut en grossissant les gestes les révéler autrement³². Puisqu'en grossissant il ne s'agit pas de mieux voir, mais de voir différemment – et cela avec une obscurité propice à ressentir et imaginer. Il continue par une formule manifeste : « La caméra peut ouvrir une braguette et en fouiller les secrets. Si je le juge nécessaire, je ne m'en priverai pas.³³ »

Reliés aux regards hors-champ du maton, les fantasmes d'*Un chant d'amour* se réalisent dans un espace indistinct, un fond noir totalement abstrait. Dans son étude des usages du fond noir au cinéma, Li-Chen Kuo distingue le fond d'émergence où ce dernier « forme un espace pictural qui ressert la figure, et en même temps la pousse au premier plan, créant un effet de

³¹ J. Genet, *Le Bagne*, op. cit., p. 112.

³² Cependant, Genet précise habilement sa pensée contre une interprétation trop hâtive, contre n'importe qui qui voudrait en faire un manifeste absolu du gros plan. « Naturellement, mais on m'a compris, il ne s'agit pas de prendre et grossir n'importe quel détail, ce serait trop simple – mais de ne pas refuser une des facultés essentielles de la caméra. » *Ibid.*, p. 113.

³³ *Ibid.*

surgissement.³⁴ » Les deux corps d'*Un chant d'amour* qui se caressent, s'entremêlent, se battent sont à la fois restreints dans un espace abstrait ; et placés à l'avant-plan – puisque l'arrière-plan n'existe plus. Par cela la présence corporelle des deux figures s'en trouve renforcée, comme le note l'historien de l'art Max Raphael à propos de la peinture : « Le noir constitue un fond parfaitement neutre, puisqu'il encadre, se recule, augmente la luminosité et la chaleur de la chair, et puisqu'il n'a pas de valeur d'expression. Sa seule valeur d'expression, c'est de ne pas en réclamer une.³⁵ » La peau blanche surgit davantage du fond noir, et l'éclairage contrasté en clair-obscur travaille à la mise en valeur des corps, de leurs volumes, de leurs muscles noueux ondulant entre la lumière et l'ombre. L'éclairage latéral, dur, vient ciseler les corps, qui apparaissent ainsi frontalement à la caméra, et semblant être figés entre une pose à tenir et un mouvement chorégraphique à réaliser. Les cadres, là aussi, comme dans le regard du maton sur Lucien, fragmentent l'action, les gestes, les corps. En les faisant apparaître comme des figures massives, Genet met en évidence un certain fétiche du corps, en produisant des images immédiatement puissantes.



Figure 40 : Les deux corps des fantasmes pris dans des mouvements contradictoires, dans le cadre et entre eux, *Un chant d'amour*

Dans son analyse centrée sur la perversion en général et du regard en particulier, la chercheuse en sémiologie Laura Oswald voit dans les oppositions formelles du film de Genet un redoublement du désir irrésolu des protagonistes. Ainsi, « le contraste de la lumière et de l'ombre dans les scènes exhibitionnistes et voyeuristes redouble l'aliénation et la solitude associées à ces

³⁴ Li-Chen Kuo, « Fond d'émergence, fond illusionniste, fond d'inscription : trois usages du fond noir au cinéma », *Théorème*, janvier 2023, n° 35, p. 44.

³⁵ Traduction de l'allemand par Tobias Ertl. Max Raphael, *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, p. 30. cité dans L.-C. Kuo, « Fond d'émergence, fond illusionniste, fond d'inscription : trois usages du fond noir au cinéma », art cit, p. 44.

perversions. » et en découle que dans les scènes de fantasmes en clair-obscur, le fort contraste redouble lui aussi « la nature perverse du désir du gardien.³⁶ » Or, y voir une simple opposition du « normal » et du pervers, qui formulerait une équivalence entre valeurs tonales et morales, me semble limitant sur l'analyse de la lumière que déploie le film de Genet. Au contraire de partager le clair et l'obscur, le bien et le mal, le clair-obscur à l'œuvre dans les plans de prison jusqu'aux plans radicaux des fantasmes semble jouer d'une perpétuelle réinvention des corps. Le clair-obscur, tout à la fois les cache, les abstrait, comme il les révèle, les fait surgir. Par un mouvement montrer-cacher, Genet joue de la puissance d'apparition de ces personnages, juste pour la caméra, plongés dans une pure fantasmagorie. « S'exposer et se dérober. Il s'agit d'être avec soi, en même temps que soi, et hors de soi. Tout ici est sa propre image, tout se simule.³⁷ » Ainsi que le délie le critique Fabrice Barbaro, à propos du film en 1990, le sort des corps chez Genet est sans cesse paradoxal : ils sont la valeur et son contraire, présents et absents. Et le clair-obscur apparaît comme un moyen puissant de réaliser cela.

Barbaro, dans une formule quelque peu complexe, accorde à la lumière une place préminente dans l'écologie d'*Un chant d'amour*.

« C'est que le film pourrait se résumer sèchement, interminablement à cette question liturgique prise pour axiome : « Quand, comment, et surtout en combien de temps une chose devient-elle visible ? » La lumière s'égalise alors au temps. Et l'étrange lumière ralentie du film d'éclairer moins les choses que d'émaner directement d'elle.³⁸ »

Peut-être l'absence de « s » au dernier « elle » est-elle une erreur oubliée ? Si ce ne l'est pas, cela reviendrait à dire que la lumière émane d'elle-même, de manière assez tautologique. En tout cas, la lumière serait la modalité principale d'apparition des choses, ce qui nous les rend visible. Visibles non pas dans l'immédiateté de la célérité, mais paradoxalement par assimilation au temps, soit dans la durée, dans les mouvements du film. Si, c'est *des choses* que la lumière émane, elle poursuit, concrétise, la faculté des choses, des êtres, des figures à se réinventer sans cesse – entre ombre et lumière.

Deux sources lumineuses, ponctuelles et « dures », suffisent à produire des ombres marquées, découpant le contour d'un corps, partageant des volumes en une face claire et une cachée. Si Genet ne cesse dans sa littérature de déclarer son amour pour des figures malfaisantes, il rappelle

³⁶ L. Oswald, « The perversion of the I/Eye in *Un chant d'amour* », art cit, p. 103. (Traduction personnelle) « The contrast of light and dark in the scenes of exhibitionism and voyeurism reiterates the theme of alienation and solitude associated with those perversions. The strong contrast of light and dark in the scenes depicting the guard's inner vision reiterates, in formal terms, the perverse nature of the guard's desire. »

³⁷ F. Barbaro, « Les idoles et la distance », art cit, p. 75.

³⁸ *Ibid.*

aussi combien il s'agit d'une entreprise de fabrication obscure qui est sienne. Ainsi dans *Journal du voleur*, il déclare :

« Aimer un homme ce n'est pas seulement me laisser troubler par quelques-uns de ces détails que je qualifie de nocturnes parce qu'ils établissent en moi une ténèbre où je tremble (les cheveux, les yeux, un sourire, le pouce, la cuisse, la toison, etc.), c'est obliger ces détails à rendre en ombre tout ce qu'ils peuvent, développer l'ombre de l'ombre, donc l'épaissir, multiplier son domaine et le peupler de noir.³⁹ »

Ces détails d'un corps, aussitôt qualifiés dans des termes obscurs (« nocturnes », « ténèbre »), sont enrichis d'une ombre de plus en plus épaisse, pour aboutir à l'extension du noir. Une ombre plus épaisse, qu'est-ce ? Comment une surface devient-elle plus épaisse ? À vrai dire, tous les qualificatifs régulièrement employés pour décrire une ombre vont dans ce même sens d'une troisième dimension à l'ombre bidimensionnelle : plus dense, plus profonde. Mais comment voir le volume de cette ombre sans lumière, sans un contraste qui la mettrait à sa juste puissance ? Les deux lumières rasantes des séquences de fantasmes sur fond noir d'*Un chant d'amour* ont sans aucun doute cette fonction. Usant des qualités choisies des deux corps (muscles, blancheur de la peau et des sous-vêtements), le contraste que présentent ces images est uniquement la résultante de la lumière sur les corps – et pas des corps eux-mêmes. Il s'agit donc de trouver, au travers d'un puissant clair-obscur, la part d'ombre profonde de ces deux corps se rencontrant, luttant l'un contre l'autre, se caressant.

Singulariser ces détails anatomiques par la lumière et l'ombre induite, tombe donc parfaitement dans la pratique de la direction de la photographie. Une des formules d'Henri Alekan regroupe tout l'enjeu du « complexe plastique cinégraphique » comme « un ensemble de surfaces, de volumes, d'objets mobile ou non, placés dans un certain éclairage, dont le rôle est de « donner à voir » et principalement « donner à ressentir », c'est-à-dire tout à la fois *créer du visible et suggérer l'invisible*.⁴⁰ » Si cette doctrine semble évidente, elle permet de rappeler l'assemblage toujours relatif du visible et du suggéré, surtout lorsqu'il s'agit d'ombres. D'une manière plus pragmatique, le chercheur en esthétique du cinéma Claude Bailblé énumère ce que peut produire une image en noir et blanc conçue avec justesse. Après le choix de l'axe principal (d'éclairage et de filmage), « l'autre travail est de régler le rapport figure/fond (silhouettes sur fonds clairs, personnages sur fonds sombres) et d'ajouter (par petites touches ?) une saillance perceptive (mise

³⁹ J. Genet, *Journal du voleur*, op. cit., p. 211.

⁴⁰ H. Alekan, *Des lumières et des ombres*, op. cit., p. 81.

en lumière locale) ou au contraire un enfouissement (zone obscurcie) qui laisse place à l'imagination reconstructive (la part de l'ombre).⁴¹ »

Le rapport figure/fond qu'établissent les fantasmes d'*Un chant d'amour* est radical, nous l'avons déjà dit. Le noir absolu pour des figures absolument blanches. Peu de touches viennent singulariser un élément du corps ; la source principale est habilement placée pour éclairer et partager, une autre source, parfois, vient détourner en contre-jour un contour. Hormis cela, les parts noires s'étendent hors du fond, et envahissent les corps. Et comme l'indique Bailblé, cet « enfouissement » ouvre à la ré-imagination par l'incertitude des formes disparues. Dans le noir, tout pourrait se réimaginer, changer de forme. Cette logique suggestive s'insère avec justesse dans ces moments fantasmatiques d'*Un chant d'amour*, qui surgissent à trois reprises : puisqu'il s'agit à la fois de présenter, d'exposer deux corps, de montrer une tension sexuelle, d'érotiser cette intimité, et tout à la fois de masquer (les visages en premier lieu), d'isoler de tout décor concret, pour construire un espace intime par la proximité du noir.

En ouvrant ces corps à un imaginaire, en les creusant de béances noires, seraient-ils pourvu d'une part utopique ? Dans un texte radiophonique de 1966, Michel Foucault propose l'hypothèse d'une qualité utopique propre au corps – alors même que l'utopie se réalise par définition dans un ailleurs, un lieu autre. C'est ainsi par la chair que s'expose et se réalise une utopie de soi :

« Mais peut-être faudrait-il descendre encore au-dessous du vêtement, peut-être faudrait-il atteindre la chair elle-même, et alors on verrait que dans certains cas, à la limite, c'est le corps lui-même qui retourne contre soi son pouvoir utopique et fait entrer tout l'espace du religieux et du sacré, tout l'espace de l'autre monde, *tout l'espace du contre-monde*, à l'intérieur même de l'espace qui lui est réservé. Alors, le corps, dans sa matérialité, dans sa chair, serait comme le produit de ses propres fantasmes. Après tout, est-ce que le corps du danseur n'est pas justement un corps dilaté selon tout un espace qui lui est intérieur et extérieur à la fois ? Et les drogués aussi, et les possédés ; les possédés, dont le corps devient enfer ; les stigmatisés, dont le corps devient souffrance, rachat et salut, sanglant paradis.⁴² »

Puisque c'est au sein du corps, dans son matériau même, que peuvent naître les fantasmes, c'est à dire s'imaginer autre ; l'image matérialisée du corps, réalisée au moyen de la lumière sur celui-ci, qui l'embellit ou le troue de noir, est-elle elle aussi la production d'une utopie du corps ? Dans l'économie d'*Un chant d'amour*, les images en clair-obscur sur fond noir semblent trouver pleinement cette place : montées en tant que fantasmes du maton, cadrées pour isoler et suggérer un corps tout idéal, éclairées de manière à faire reluire la peau dénudée et à faire disparaître le tout dans l'obscurité profonde. Les mots de Foucault trouvent également une résonance particulière

⁴¹ Claude Bailblé, « Le noir et blanc au cinéma », *Cahier Louis-Lumière*, 2003, vol. 1, n° 1, p. 15.

⁴² Michel Foucault, *Le Corps utopique ; suivi de Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 17. Je souligne.

avec le monde de Genet. Puisque le retournement symbolique que propose Foucault est exposé comme une entrée de l'imaginaire à l'intérieur du corps, mais sous sa forme religieuse et sacrée – de la même manière que Genet fait entrer tout le vocabulaire sacré et des images religieuses dans sa littérature afin de décrire les méfaits de ses personnages. Des personnages reclus, exclus, au banc de la société. Et puis tout particulièrement par l'emploi par Foucault du terme de « contre-monde » : c'est en opposition, en inventant un monde-contre la norme, que le corps peut devenir un lieu d'utopie.

Entre ombre et lumière, en clair-obscur, les corps peuvent se munir d'une certaine faculté imaginative, créateurs de leur utopie propre. Pour continuer en ce sens, les mots de Fabrice Barbaro tissent précisément la voie de cette imagination à partir de l'obscur. Il convient de poursuivre sa réflexion déjà citée en partie plus haut :

« S'exposer et se dérober. Il s'agit d'être avec soi, en même temps que soi, et hors de soi. Tout ici est sa propre image, tout se simule. Et nul mieux que Genet, n'a été plus conscient de la force de l'image et de son évanescence, de sa puissance négatrice défaisant le réel.⁴³ »

Faisant et défaisant le réel, l'exposant et le masquant, le clair-obscur use donc singulièrement de l'imagination comme une puissance négatrice. Et l'œuvre de Genet creuse ce sillon, comme l'analyse Olivier Neveux à propos de son théâtre, et ne cherche ainsi en aucun cas à être constructive, réparatrice, unificatrice. Au contraire, elle « destitue, décourage, défait, déstabilise⁴⁴ », pour s'affirmer finalement « par une somme d'identifications négatives.⁴⁵ » En confondant le corps et le fond, en fondant l'un dans l'autre, le clair-obscur contrasté d'*Un chant d'amour* découvre et étend la part d'ombre qui « éveille le souvenir d'une vie différente, possiblement immémoriale, pour l'imaginaire.⁴⁶ » Les corps sont insaisissables, puisque toujours la main tente d'attraper la guirlande ou le sexe de l'autre, et l'ombre poursuit cette même évanescence, sont pleinement dirigés vers l'imagination. Neveux conclut ainsi que le théâtre de Genet trouve sur le terrain obscur de l'imaginaire un moyen critique de représentation :

« L'imaginaire résiste, en ce cas, à l'emprise impériale de la réalité : par là, il maintient la présence, malgré tout, d'un négatif qui objecte à ses évidences et ses dénis, aux comptes ordonnés et réguliers des identités – qui met les représentations du monde en désordre, sans alternative.⁴⁷ »

⁴³ F. Barbaro, « Les idoles et la distance », art cit, p. 75.

⁴⁴ O. Neveux, *Le théâtre de Jean Genet*, op. cit., p. 53.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 103.

Un idéal queer-obscur est-il possible ?

Amour contradictoire de ces deux corps s'enlaçant et luttant, l'un avec l'autre, l'un contre l'autre. Dans la radicalité des images des fantasmés, seuls le noir et le blanc permettent de saisir les formes et les gestes. Ces deux valeurs tonales opposées s'envisagent pourtant ensemble et forment des images singulières, étranges par leur isolement et immédiatement érotiques. Pourtant, la suggestion que ces images portent, par le hors-champ, par l'obscurité, emmène cette représentation bitonale bien au-delà d'un simple partage binaire. Ce clair-obscur puissant – en ceci qu'il est d'un fort contraste autant qu'il agit avec force sur la représentation des corps – est vecteur d'une ouverture vers un ailleurs. L'obscurité arrachée aux volumes des corps laisse alors imaginer la partie béante. Le partage radical du clair-obscur abstrait les parties anatomiques pour les transformer en formes, en masses claires ou sombres, sans visage, sans un contour régulier, sans une délimitation claire et finie du corps. Le clair-obscur engendre ainsi des corps aux limites incertaines et infinies.

Figures d'un homoérotisme qui s'est caché et dissimulé, qui se révèlent par l'intermittence du faisceau lumineux, se réinventant au fil de leur mouvement entre ombre et lumière : ces corps ne seraient-ils pas des corps *queer* par excellence ? Suivre cette hypothèse stimulante se fait au prix connu d'un anachronisme : Genet n'a jamais été contemporain des théories queer. Cette lecture tente donc *a posteriori* de relire et relier les images d'*Un chant d'amour* aux discours militants homosexuels et queer du début de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle. Un tel anachronisme peut apparaître criard mais permet ici de lancer une hypothèse « queer-obscur » – et de prolonger politiquement la piste menée jusqu'ici de l'imagination en clair-obscur.

Images en devenir, toujours en mouvement, les figures en clair-obscur qui s'abstraient en surfaces brillantes, en ellipses lumineuses qui tracent un instant le contour, en lignes de forces intensives, qui se fondent dans l'obscurité, sont des figurations dont les enjeux esthétiques répondent fécondement à une politique des identités *queer*. Au travers de relectures repolitisant les écrits de Foucault, Deleuze ou Derrida, un pan des théories *queer* des années 1980 et 1990 ouvre sa perspective vers une indétermination de l'identité. Ainsi dans le sillage de la déconstruction post-structuraliste, le théoricien David Halperin considère qu'envisager l'homosexuel désormais sujet (et non plus objet du savoir) permet « un nouveau type d'identité sexuelle, caractérisé par un manque de contenu définitionnel clair. Le sujet homosexuel peut maintenant revendiquer une identité sans essence, [...] non en substance mais de manière

oppositionnelle⁴⁸ ». Le *queer* n'est ainsi pas une identité à proprement parler, mais une « position excentrique⁴⁹ », une opposition à la norme. « Limité par le monde, auquel je m'oppose, découpé par lui⁵⁰ », dit Genet : les figures homoérotiques ne se définissent pas autrement que par une distinction critique de la norme. La découpe lumineuse ou la disparition obscure, qui façonnent les corps-fantasmes d'*Un chant d'amour*, sont alors des pratiques esthétiques qui viennent mettre à mal tout un système de savoirs-pouvoirs autour des corps – qui viserait à connaître, classer, contrôler⁵¹. Partiellement visibles ou fugaces, les figures sont toujours incertaines, prises dans une fluidité identitaire où la seule constante est l'abstraction et l'opposition comme manière d'être.

Cependant, comme analysé plus tôt, les corps qui s'exposent dans les fantasmes d'*Un chant d'amour* s'inscrivent comme des idéaux : musclés, blancs, purement dans un imaginaire néo-classique. Ces idéaux sans tête, statues où tout reste à imaginer, seraient-ils porteurs d'une puissance subversive *queer* ? Ces figures ne seraient-elles pas plutôt des identités figées, fixées dans le marbre ? Sont-elles une représentation normative ou des coquilles idéales à la potentialité d'ouverture et de projection ? Les figures homoérotiques en clair-obscur sont-elles trop schématiques et un retour à une norme ? Aussi contradictoires que malmenées entre le clair et l'obscur, elles questionnent. Et toujours, elles proposent un entre-deux contradictoire : elles s'abstraient en idéaux mais le font à partir d'un environnement défini, elles disparaissent depuis le décor même de la norme qui les opprime – la prison donne lieu aux imaginations sur fond noir. En ce sens, la théorie *queer* retient de sa lecture de Foucault un soi en perpétuelle re-formation. Est-ce là une perspective individualiste ? Non, tranche Halperin, puisque « le modelage de soi » est pris dans « une relation de réflexivité⁵² » où l'on se construit par rapport et surtout avec les autres. Et les figures homoérotiques d'*Un chant d'amour* réfléchissent, s'opposent à une norme qui les voit apparaître, renvoient tout autant leur brillance que leur obscurité fantasmatique.

⁴⁸ David Halperin, *Saint=Foucault: towards a gay hagiography*, New York, Oxford University Press, 1995 ; cité et traduit dans Sam Bourcier, « Foucault et après ? Théorie et politiques queers entre contre-pratiques discursives et politiques de la performativité » dans *Queer Zones : la trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 151.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 152

⁵⁰ J. Genet, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 227.

⁵¹ L'articulation des notions de savoir et de pouvoir est un des pans majeurs de la pensée de Michel Foucault, sur laquelle la théorie *queer* se fonde. Sam Bourcier rappelle : « La théorie *queer* problématise et politise non seulement le corps, mais aussi le savoir et la production de vérité, bref les rapports savoir-pouvoir. » S. Bourcier, « Foucault et après ? », *art cit.*, p. 149.

⁵² *Ibid.*, p. 158.

En s'abstrayant vers des idéaux canoniques, les figures des fantômes ne s'inscrivent-elles pas aussi dans un imaginaire commun et constitutif ? Ces corps aux allures de marbre, aux volumes nouveaux et modelés dans le clair-obscur, embrassent un imaginaire homoérotique classique et déjà institué – en photographie, en dessin, en littérature⁵³. En reproduisant ces schèmes iconographiques de l'Antiquité, Genet fixe – au sens où il saisit un idéal homoérotique de son temps – et remploie cet idéal canonique en clair-obscur. Il ne faut sans doute pas négliger l'influence que les images d'*Un chant d'amour* ont eu sur l'imaginaire collectif gay. Cristallisant et reproduisant un idéal antique, mais surtout présenté en clair-obscur, Genet façonne des images qui s'ancrent et instituent une norme d'une certaine esthétique homoérotique. Et encore aujourd'hui, on pourrait retrouver des traces d'un homoérotisme reposant en partie sur ces principes : un corps musclé, mais dont l'identité reste indistincte – le clair-obscur opérant vigoureusement sur ces deux champs.

Si les corps fantasmés du film de Genet sont pris dans une contradiction entre idéalisation et indétermination ténébreuse, comment cette tension participent-elle d'une subversion queer ? D'autant plus que l'aspect canonique qu'elles adoptent et poursuivent pourrait faire retomber ces images en clair-obscur dans une valeur transactionnelle et marchande de la subversion. En somme, si le queer peut se trouver dans ce clair-obscur puissant, pour embellir en même temps que suggérer, qu'est-ce qui empêche de remployer ce procédé esthétique hors de toute pensée subversive contre la norme (l'ordre carcéral policier dans *Un chant d'amour*) ? Comment toujours se souvenir que Genet use du motif esthétique du clair-obscur comme d'une arme embellissant les recoins et les figures de la prison, subvertissant l'ordre carcéral ? Il nécessite un usage vigilant, qui vise à toujours garder actifs les procédés critiques et réflexifs autour du réalisme, et à laisser une part indéniable à l'imaginaire.

La puissance queer du clair-obscur, telle que nous tentons de la caractériser à partir des corps d'*Un chant d'amour*, réside dans ce qu'elle propose d'ondoyant sur le plan de l'identité. Dans les débats autour de la théorie queer, certain·e·s penseurs et penseuses prônent un nécessaire retour de l'identité pour lutter ; mais d'une entité à la fois vide et commune pour s'identifier. Cette position, qui reviendrait à poser une définition finie de l'homosexualité ou de la transidentité, est somme toute essentialiste. Face à cela, la *queer theory*, qui se veut déconstructiviste, remploie les propos de penseurs structuralistes au premier rang desquels Foucault et sa « mort du sujet » pour casser toute identité finie sans pour autant rester sur une simple négation du sujet. Ces arguments

⁵³ Cf. *supra.*, p. 68.

d'autorité servent à la théorie queer de la fin des années 1990 et début 2000 à formuler une « politique des identités post-identitaire », qui recompose sans cesse le sujet dans le multiple⁵⁴. Même si elle n'est pas la seule politique opposée à une identité essentialisée, elle dépasse la négation pure et dure du sujet, pour tenter d'élaborer sa pluralité. Bien avant la théorie queer, le militant Guy Hocquenghem semble partager en 1985 ce même désir de trouble dans l'identité, lorsqu'il regrette que « l'homosexuel soit devenu une catégorie marketing » et où « l'identité sexuelle est conçue comme finie et ghettoisée » tel que le résume Bill Marshall⁵⁵. En considérant qu'évidemment Hocquenghem n'était pas un penseur militant de *queer theory* – ce serait là aussi anachronique –, on peut néanmoins remarquer les filiations intellectuelles sur ce sujet de l'identité qui poussent à une fin de l'individualisme au travers d'une indétermination.

Fixées en idéaux mais incomplètes, les figures-sculptures en clair-obscur sont en partie la démonstration d'une entité identitaire vide, construites avant tout pour être admirées – et pas pour lutter directement. Elles arborent le canon antique comme norme et sont prises dans une certaine logique universalisante, qui pourrait tenter de résumer l'homosexuel à ces corps idéaux. Néanmoins elles constituent un imaginaire, ou plutôt elles s'insèrent dans un imaginaire homoérotique déjà emplis de figures idéalisées et fantasmées. Complexes, ces images ne cessent d'engendrer d'autres images. Et le clair-obscur ne cesse de les faire apparaître, et disparaître, depuis l'espace marginal de la prison. Contradictoires, toujours mouvantes et instables, les figures d'*Un chant d'amour* pourraient bien être des figures queer, insaisissables et porteuses d'une contre-identité, d'une identité-contre.

La subjectivation queer – c'est-à-dire la formation du sujet homosexuel ou trans en tant que tel – est avant tout fondé à partir d'un rejet à la fois intime et social : de l'injure et de l'exclusion. Comme le rappelle Didier Eribon, « l'injure historique qu'a représenté le discours homophobe et son inscription dans l'ordre social, juridique et culturel ont été vecteurs de création d'un contre-discours, d'une parole autonome, qui ont fait émerger et exister tout au long des décennies suivantes une conscience de soi et une mémoire collective.⁵⁶ » De la même manière que la constitution d'une subjectivité queer est par définition liée à un rejet, à une position en négatif vis-à-vis de l'ordre

⁵⁴ Voir la synthèse éclairante de Sam Bourcier. S. Bourcier, « Foucault et après ? », art cit, p. 166–168.

⁵⁵ Bill Marshall, « Reconsidering “Gay” : Hocquenghem, Identity Politics and the Baroque » dans *Gay signatures: gay and lesbian theory, fiction and film in France, 1945-1995*, Oxford/New York, Berg, 1998, p. 52. « the “homosexual” had become a marketing category [...] the mediocrity of a “real” that includes sexual identity as finished and ghettoized. » (Traduction personnelle).

⁵⁶ D. Eribon, *Réflexions sur la question gay*, op. cit., p. 220.

social, les images que façonne Genet dans *Un chant d'amour* s'élaborent en négatif, dans une beauté-contre. D'une part les images en clair-obscur portent en ce sens la création d'un positif en rapport avec le négatif ; mais ce lien entre la lumière et l'ombre redouble la logique d'une reconnaissance visible (subjectivation identitaire dans l'image), en même temps qu'une disparition dans l'obscurité, menant à l'indétermination identitaire et imaginable en négatif. La beauté-contre de Genet, puisqu'elle n'est pas une contre-beauté, est toujours opposée à une norme : la beauté instituée est réemployée, abstraite dans l'obscurité, pour en faire une arme. L'arme en l'occurrence pourrait être celle d'une indétermination queer, d'une redéfinition de l'être refusant toute fixité ou clarté du tout-visible, toujours fuyante et oppositionnelle.

Quelle est la puissance d'un clair-obscur dans le champ queer ? Plutôt que de chercher à tout prix une visibilité et une représentation identitaire (qui mène inexorablement à des images figées et réductrices), le queer peut trouver une véritable puissance dans une forme critique en opposition et mouvant, toujours en négatif. En ce sens, une tentative « queer-obscur », mérite d'être imaginée à partir des images et de la pensée de Genet : d'un espace contraignant et normatif, une forme contrastée qui cherche par l'obscurité à se réinventer pour déstabiliser le tout.

Plutôt que la visibilité toujours plus claire, l'apparition saisissante depuis l'obscurité, laissant active la part d'imagination. Au milieu des années 1980, Guy Hocquenghem adopte une position radicale et se pose contre la revendication d'une identité homosexuelle figée. Dans une société française de plus en plus tournée vers la consommation et l'image, où le principal enjeu politique de l'homosexualité – après la lutte contre l'épidémie VIH/sida – se limite à la demande d'une « visibilité » (y compris commerciale), cette identité représentative lui apparaît comme un piège.

« J'étais pour la visibilité quand elle était apparition. Aujourd'hui [...] je me prends à souhaiter sa disparition. Sans jeu avec l'invisibilité, la visibilité confine à l'inutile sottise, au faux-problème, à la psychologie du bazar.⁵⁷ »

Ainsi selon Hocquenghem, l'homosexualité n'a de puissance d'apparition critique que relativement à sa disparition, au fil du contexte socio-historique. Elle n'a de potentiel politique que dans sa marginalité, dans son excentricité vis-à-vis de la norme – hétérosexuelle mais aussi plus généralement capitaliste. Plongées dans l'obscurité, indéterminées, les figures d'*Un chant d'amour* sont parcourues par cette logique d'apparition/disparition ; elles n'existent que parce qu'elles sont

⁵⁷ Guy Hocquenghem, « L'homosexualité est-elle un vice guérissable ? », *Gai Pied Hebdo*, 11 juillet 1987, n° 278-279, p.64-65. ; cité dans B. Marshall, « Reconsidering "Gay": Hocquenghem, Identity Politics and the Baroque », art cit, p. 71-72.

évanescences, dans le rêve du gardien et manifestement homoérotiques – c'est-à-dire illégales en 1950. Ces silhouettes brillantes sur un bord et majoritairement obscures sont la démonstration figurale d'une critique visuelle des identités ; on peut les interpréter aujourd'hui comme une figuration queer, mais bien plus elles sont des figures dialectiques, qui complexifient leur rapport au monde et leur identité, et nient un essentialisme de la visibilité absolue. À la jonction entre esthétique et politique, leur indétermination figurale est une ouverture à l'imaginaire, à l'invention de chacun·e au travers d'images communes. Si nous rêvons à partir de ces ombres, peut-être nous trouverons-nous des affinités au potentiel critique ?

3. Stylisation claire-obscur, voie réaliste « trouble »

Est-il possible de répéter le clair-obscur d'*Un chant d'amour* ? Comment le poursuivre, le prolonger, lui (re)trouver une puissance active à l'échelle d'un film ? Surtout, il ne faudrait pas tenter d'obtenir la même subversion décontextualisée – ce serait entrer dans une valeur marchande de la subversion (ce qu'en dit Butler), où les images et les motifs deviendraient une monnaie d'échange de subversion annihilée.

Dans la stylisation du réel, par l'effet d'indétermination que le clair-obscur porte sur la représentation des personnages, des espaces, des affects, est-il possible d'en tirer une idéologie « clair-obscuriste » ? L'analyse de Lotte Eisner montrait comment le clair-obscur de l'âge d'or du cinéma allemand opérait un vrai choix stylistique et idéologique sur la représentation. S'il apparaît impossible d'établir une idéologie « clair-obscuriste » en général, pour tout film ; nous l'avons au moins essayé à l'échelle d'*Un chant d'amour* et de Jean Genet. En ce qu'il oblige à penser le rapport distinctif ou fusionnel entre l'individu et son environnement, le clair-obscur est un biais de réflexion idéologique de cinéaste-opérateur fondamental. Puisque chez Genet, le clair-obscur est toujours en appui d'une narration, s'inscrivant dans un système de mise-en-scène, il complète et soutient une certaine idée politique : en l'occurrence, celle d'une homosexualité marginale, recluse mais dotée d'une certaine puissance d'apparition et de disparition.

Comment, à la suite d'*Un chant d'amour*, d'autres films, d'autres cinéastes ont choisi d'user du clair-obscur pour la représentation d'une homosexualité à la marge, pour porter une stylisation du réel et affecter leur mise-en-scène ? Et ainsi, dans la création d'un court-métrage poursuivant une idée genettienne de l'homosexualité, comment penser le clair-obscur avec des choix concrets de directeur de la photographie ?

Un cinéaste moderne majeur a adapté Jean Genet au cinéma : Rainer Werner Fassbinder tourne en 1982 *Querelle*, adapté du roman *Querelle de Brest* (1947). Lorsque l'on demande au cinéaste allemand – qui réalise son dernier film avant sa mort prématurée par overdose la même année – quelle a été l'influence de l'unique film de Genet sur son adaptation, il répond :

« De même que tout ce qu'on a vu a un lien avec ce qu'on fait soi-même à tel ou tel moment. Mais ce n'est pas au sens où je dirais qu'il faudrait tout le temps avoir en tête le film de Genet pendant le travail. Nous l'avons vu encore une fois au moment où il fallait et chacun en a retiré ce qui lui semblait important. Mais ça ne veut pas dire que ce que nous faisons ressemblera à ce qu'il fait.⁵⁸ »

La réponse pragmatique de Fassbinder amène à formuler deux points : premièrement, qu'il conçoit évidemment son cinéma dans un réseau d'images et d'influences, dont il serait bien incapable de distinguer chaque instant ou geste créatif ; deuxièmement, que si le film de Genet n'est pas son objectif esthétique, il l'a partagé avec son équipe – et il a laissé la liberté à chacun·e d'en tirer un parti pris esthétique. Aucune mention de clair-obscur, mais aucun obstacle à une réflexion avec ou à partir de celui-ci.

En adaptant fidèlement le roman, puisque l'hétérogénéité des différents modes d'expression (journal intime, narrateur omniscient, différents personnages en parallèle) est transposée dans le film, Fassbinder cherche à travailler toutes les possibilités qu'offrent la narration et les images du roman de Genet. *Querelle* suit le débarquement d'un marin éponyme (interprété par Brad Davis), dans le port de Brest. Dans cette ville, il y retrouve son frère Robert, amant de la patronne du bar La Féria, Lysiane (Jeanne Moreau). Du passage d'un paquet de drogue à un assassinat, *Querelle* fait porter le chapeau à d'autres – mais il semble ensuite empli d'une volonté de se faire justice, de trouver une équivalence morale et homosexuelle à ses crimes. Comme dans le roman de Genet, l'homosexualité n'est pas une caractéristique de l'essence du personnage, il en fait l'expérience, cherchant à se punir en même temps qu'à se découvrir. Pourtant toute la mise en scène de Fassbinder transpire d'homoérotisme, des marins aux arcades obscures du port, des regards échangés aux costumes cuir des policiers.

Le Brest du film de Fassbinder n'a rien de naturaliste : baigné d'une lumière orange vif qui plonge la ville dans un crépuscule perpétuel, l'horizon est bouché par ce fond uni en chromo. Le décor, constitué de bites gigantesques ornant les quais, d'un bateau dont les cloisons translucides offrent à voir la circulation des marins, d'un bar aux vitres et miroirs poussiéreux, est une

⁵⁸ Rainer Werner Fassbinder, « Je suis le bonheur de cette terre », entretien avec Bion Steinborn et Rudiger von Naso, dans *Fassbinder par lui-même: entretiens (1969-1982)*, traduit par Christophe Jouanlanne, Paris, G3J éditeur, 2010, p. 483.

fabrication totale et assumée de studio. Tourné en scope, avec un filtrage puissant qui fait s'iriser toute lumière ponctuelle, chaque image du film affirme l'opulence grotesque de la ville et de cette société corrompue. Par tout cela, Fassbinder trace une ligne esthétique qui prolonge celle de Genet : bien qu'ancrés dans des bas-fonds sordides habituellement qualifiés de « réalistes », les œuvres de Genet sont profondément antinaturalistes.

Noir-et-blanc ou couleur

Alors que le clair-obscur d'*Un chant d'amour* semble effectif par la radicalité de la réduction des nuances au noir, au blanc et aux gris ; comment le film de Fassbinder poursuit-il tout de même une imagerie en clair-obscur en couleurs ?

Dans cette démonstration d'artifices, l'un des partis pris esthétiques fort est – au lieu de proposer une découverte, une toile en trompe l'œil pour simuler la perspective – d'illuminer fortement l'arrière-plan du studio. Véritable écran orangé lumineux et vif, ce fond devient ce qui interagit avec les personnages à l'avant-plan. Sans être directement éclairés par le fond lumineux, les personnages s'en détachent et apparaissent en fonction du fond – notamment dans les plans larges où aucun visage n'est éclairé et discernable.



Figure 41 : Les figures sombres indiscernables sur fond clair orangé. Querelle, R. W. Fassbinder, 1982.

À l'opposé du fond noir des fantômes d'*Un chant d'amour*, le fond coloré et clair de *Querelle* renverse la proposition figurale : non plus des corps clairs sur un arrière-plan obscur, mais un fond clair qui trace et délimite des corps obscurs. En prolongeant notre argument liant obscur et l'imagination, ce renversement proposerai plutôt d'envisager les corps des personnages en opposition avec le fond ; le décor, ce fond, ne permettrait alors aucune poursuite de l'imagination. Les personnages semblent à première vue purement délimités par le fond, par la vive

et étincelante couleur orangée. Pourtant, dans ce rapport inversé foncé/clair, les figures des personnages sont toujours marquées d'un fort contraste. Ce contraste vient à nouveau abstraire les visages, rendant les expressions indistinguables, et tout juste discernables quelques traits.

Le contraste d'*Un chant d'amour* se poursuit, au-delà du noir et blanc, dans *Querelle* avant tout par un éclairage directif, dur et engendrant de profondes ombres. Xavier Schwarzenberger, directeur de la photographie des quatre derniers films de Fassbinder⁵⁹, explique à propos de son travail extrêmement contrasté en noir et blanc pour *Veronika Voss* avoir cherché une certaine brutalité : « Je ne suis pas brutal, mais pour réaliser du vrai noir et blanc, il faut créer un éclairage brutal.⁶⁰ » Par brutal, il faut entendre un éclairage au Fresnel, avec peu de diffusion, peu de rattrapage pour « déboucher » zones sombres, provoquant des ombres marquées et un fort contraste général. En jouant aux deux extrêmes de la latitude d'une émulsion, dans *Querelle* Schwarzenberger travaille son éclairage en couleurs dans ce même sens : le contraste puissant, à la limite de la destruction des formes. Le clair-obscur en couleurs de *Querelle* joue également d'un contraste coloré. La teinte chaude donnée à la majorité des séquences – elle ne distingue aucunement le jour ou la nuit : la lumière de Brest reste indifféremment la même – permet un deuxième contraste en plus de celui des densités, claires et obscures : celui des teintes. Avec une utilisation choisie et précise, un éclairage directif bleuté vient parfois découper une portion du champ ; distinguant ici où là un geste, un regard, ou le paquet de drogue que passe Querelle. En opérant un contraste avec la teinte monochrome orangée, cet éclairage bleuté n'est justifié par aucune source : la lumière froide attire vivement l'attention sur un élément, le rendant visible frontalement presque sans ombre ; cette tache lumineuse découpe dans l'image une partie qui mériterait, non pas d'être mieux vue, mais d'être vue autrement. Voir autrement, ce serait voir en contraste de la teinte générale, éclairer d'une manière artificielle pour révéler toute la singularité de ceci ou cela : comme une description littéraire de Genet qui voudrait rendre toute la beauté d'un geste ou l'ambiguïté d'un regard.

⁵⁹ *Lili Marleen* et *Lola* en 1981, *Le Secret de Veronika Voss* et *Querelle* en 1982.

⁶⁰ Interview de Xavier Schwarzenberger par Robert Fischer pour The Criterion Collection, 2003, disponible en ligne, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=waSCEHmcDbo> ; traduction personnelle à partir des sous-titres anglais.



Figure 42 : Le paquet de Querelle soudainement illuminé dans un rectangle bleu. Querelle, R. W. Fassbinder, 1982

En renversant le schéma d'apparition en clair-obscur noir et blanc d'*Un Chant d'amour*, Fassbinder renverse-t-il le système de « beauté contre » de Genet ou au contraire ne le révèle-t-il pas davantage ? Un fond rougissant qui détoure les personnages et organise une image partant d'une couleur saturée pour aller vers l'obscur de chaque recoin, des taches de lumières qui offrent un étrange regard en contraste, une image à la fois glamour, décadente et suintante : l'anti-naturalisme du film de Fassbinder enfonce la radicalité d'une mise-en-scène d'une l'homosexualité entre idéalisation et abstraction, entre apparition et évanescence.

Déjà, dans sa proluxe filmographie, le cinéaste allemand avait développé une pensée politique articulant l'homosexualité (*Le Droit du plus fort*, 1975) ou la transidentité (*L'Année des treize lunes*, 1978) à la société. Dans la carrière de Fassbinder, *Querelle* peut être considéré comme l'acmé d'une certaine pensée cinématographique et politique de l'homosexualité, où l'artifice occupe toute la place pour créer un idéal imaginaire. Schwarzenberger déclare : « Je n'ai jamais envisagé *Querelle* comme une histoire. C'est un manifeste gay.⁶¹ » La parure du sordide et l'idéalisation dans l'écriture de Genet, trouve un prolongement dans la mise en scène de Fassbinder. Puisqu'il envisage la trame comme une recherche de l'identité de Querelle, qui tente de se trouver par le crime, par l'homosexualité – mais que l'homosexualité ne peut jamais être définie exhaustivement ou figée :

« À ton avis, comment l'homosexualité est-elle présentée au cinéma ?

Elle est toujours présentée de manière fausse. Tu ne peux pas rendre justice à un groupe. Tu ne peux pas rendre justice aux homosexuels, pas plus qu'aux hétérosexuels, tu ne peux pas rendre justice à un groupe. Tu ne peux que faire tout faux. Mais l'homosexualité n'est

⁶¹ Interview de X. Schwarzenberger, 2003. Traduction à partir des sous-titres anglais.

pas non plus le thème du film. Le thème de *Querelle*, c'est l'identité de l'individu et la façon dont il construit cette identité. Ça a quelque chose à voir avec ce que dit Genet, que, pour être complet, on a besoin de soi-même une deuxième fois.⁶² »

Cette gémellité se retrouve certes dans la confrontation entre Querelle et son frère Robert, mais peut-être aussi dans le double de soi que propose l'ombre. Avoir sous ses yeux son ombre, et pouvoir s'imaginer à partir de ce double, cette image obscure. Loin de l'ascétisme de la prison d'*Un chant d'amour*, la flamboyance de Querelle mène Fassbinder à chercher tout de même des images à la part obscure, dont la part visible n'est pas marquée de leur finitude. Il déclare en ce sens, lors d'un entretien après le tournage :

« Je voulais faire en sorte que le spectateur fasse travailler son imagination. Comme quand on lit un livre. [...] C'est un film – même si ça peut paraître bête de le dire ainsi – qu'on doit aussi lire comme un livre. C'est ce que j'espère en tout cas. C'est-à-dire si les images ne sont pas la fin de l'imagination.⁶³ »

Alors comment composer des images qui ne sont pas la fin de l'imagination ? Mais qui s'inscrivent plutôt dans la suite des partis-pris de Genet, esthétiques, narratifs comme politiques.

Avec ces questionnements en tête, j'ai tenté d'aiguiller ma démarche en tant que directeur de la photographie sur ma partie pratique de mémoire. Comment composer un clair-obscur à partir de Genet, mais pour aujourd'hui, dans une histoire contemporaine, avec des outils contemporains ? Le clair-obscur serait-il toujours aussi opérant ? Le scénario co-écrit avec Kenzo Di Maggio se concentrait principalement sur des scènes de jour, entre intérieur de prison et extérieurs. Un des enjeux a donc été de produire de l'obscur dans ces environnements clairs, notamment le hangar et de filtrer la lumière pour qu'elle ne perce qu'à certains endroits et provoque des taches irrégulières de lumière. Mais un des plus grands enjeux a finalement été celui de la couleur ou du noir et blanc.

Avec Kenzo, nous envisageons d'abord le film en couleurs ; imaginant des tons ternes et froids, bruns profonds, bleus métalliques dans les cellules, et puis une ouverture avec du vert ensoleillé au moment de l'échappée. Mais lors des essais filmés qui ont précédé le tournage, j'ai évoqué l'idée de voir, d'abord juste pour essayer, ce que proposerait le noir et blanc. Et après avoir élaboré une LUT⁶⁴ couleurs et une LUT noir et blanc à partir d'essais dans les décors et avec costumes, nous avons décidé que le film serait en noir et blanc. En choisissant le noir et blanc, j'ai pris immédiatement conscience que les rapports de contrastes seraient plus saillants, que le clair-

⁶² R.W. Fassbinder, *Fassbinder par lui-même*, op. cit., p. 508.

⁶³ *Ibid.*, p. 484.

⁶⁴ *Look up table*, un léger fichier permettant une transformation simple du signal convertissant des valeurs vers d'autres. Cette table de conversion est un outil de visualisation pour convertir techniquement d'un espace colorimétrique à un autre ou pour affecter l'image brute d'une direction créative, d'un « look ».

obscur trouverait une place plus facilement et directement opérante dans l'image du film. Nous savions ainsi que le film trouverait sans doute une image plus singulière. Ce noir et blanc placerait encore davantage le film dans un registre qui ne serait pas celui d'un simple naturalisme. En effet, cette transformation des teintes colorées en valeurs tonales est d'office une interprétation du réel filmé.

Un des grands bénéfices du noir et blanc pour mes tentatives de clair-obscur est notre plus grande tolérance aux valeurs extrêmes (blancs saturés, noirs bouchés) dans une image en noir et blanc plutôt qu'en couleurs, où une image colorée contemporaine peut paraître imparfaite dans ces limitations. Embrasser ces valeurs limites, qui produisent des aplats de lumière ou d'obscurité me semble être une des vertus du cinéma : choisir ce qu'il y a à voir, et ce qui reste *béant*, à imaginer. La limitation de la caméra peut être outil de création ; et en tant que directeur de la photographie, il m'apparaît essentiel de l'user ainsi. Alors avec une caméra, telle que la Sony Venice utilisée pour *La Sève (sous ta langue)*, dont le constructeur vante une latitude de 15 diaphs, une grande partie des nuances d'une scène sont restituables. Il n'appartient qu'au directeur de la photographie d'user des limites, et notamment dans ces scènes avec un fort contraste, se jouant entre extérieur et intérieur.

Ainsi, le hangar avec ses parois translucides attrapant toute la lumière extérieure et un intérieur volontairement sombre, présentait un fort contraste, qui aurait pu être une difficulté.



Figure 43 : Dans le hangar, où les parois captent la lumière de l'extérieur, le clair-obscur à partir d'un fond clair, *La sève (sous ta langue)*, PPM.

Cependant, dès les repérages nous nous sommes accordés avec Kenzo pour intégrer ces parois qui caractérisaient parfaitement l'espace à nos yeux : un extérieur lumineux, mais d'où provient le danger, de quoi les deux évadés tentent de se cacher, qui les détoure et occupe toujours leur arrière-plan. Dans ce fort contraste, j'y ai trouvé l'occasion d'expérimenter une inversion de valeurs – à la manière de *Querelle* – : un clair-obscur au fond blanc et aux figures sombres. Jouer des détours des deux personnages et des zones sombres, était fortement stimulant : même si le fond culmine dans le blanc, que leurs deux visages sont dans l'obscurité, l'émotion émane avec force pour leur baiser. Il fallait ainsi à la fois laisser béants et obscurcis leurs visages, tout en pouvant apercevoir quelques frémissements de leurs yeux et lèvres – par de minces éclats brillants.

Accepter ces limitations de latitude, embrasser le « bouché » et le « cramé » s'est décidé sur le plateau, mais avec prudence : la LUT en noir et blanc de prévisualisation sur le plateau présentait aux yeux de l'équipe une image bien plus contrastée et avec une latitude moins grande que ce que pouvait présenter la caméra. Et je m'assurais en mesurant à la cellule ou au *false color* que l'exposition des blancs n'était jamais en écrêtement du signal c'est-à-dire en limite linéaire du capteur. Je voulais pouvoir préserver le choix, de présenter des aplats de blanc ou de noir avec plus ou moins de détails, à l'étalonnage.

L'étalonnage a été l'occasion de poursuivre et d'appuyer certains contrastes, mais tous avaient déjà trouvé leur direction au tournage, par l'éclairage. Avoir tourné en numérique avec une caméra contemporaine oblige dans la majorité des cas⁶⁵ à convertir, à l'étalonnage, le signal brut en couleurs à un monochrome. Mais cette option d'étalonnage a permis d'affiner la profondeur du noir et blanc, selon les plans, en fonction des éléments colorés de la scène. En argentique noir et blanc, les directeurs de la photographie utilis(ai)ent des filtres colorés (rouge, jaune, vert...) pour renforcer certains contrastes, jouant sur un filtre pour assombrir la complémentaire. L'étalonnage différencié par canaux du signal coloré (rouge-vert-bleu) m'a permis de renforcer certains contrastes, notamment dans la séquence de forêt, où les visages comme les feuillages pouvaient trouver un contraste permettant de jouer de la distinction des uns par rapport aux autres. Ce contraste supplémentaire permet de pousser un clair-obscur et ses effets d'accentuation volumétriques : le visage du personnage est plus marqué autour du nez et semble avoir un regard plus vif ; les plis du pantalon prennent forme et donnent sans doute plus de présence au personnage dont le visage est hors-champ.

⁶⁵ Sauf celui des caméra RED Komodo ou Helium Monochrome.



Figure 44 : Étalonnage contrastant selon un filtrage coloré, entre un essai et l'image finale, sur les canaux vert (0,71 vs -0,08) et bleu (0,07 vs 0,51) – sans changement de réglage d'exposition générale.

Lorsque nous avons finalement choisi le noir et blanc, nous pensions tout de même utiliser la couleur pour la séquence sur fond noir : fantôme ou anticipation de leur capture, leurs deux corps dénudés, dans une pose maniériste – à la manière d'un tableau vivant mais figé. Mais au montage, après avoir essayé cet usage ponctuel de la couleur, la splendeur et surprise de ce basculement rabattait tout ce qui précédait en noir et blanc à une simple réalité. En effet, dans l'histoire du cinéma, le développement des productions en couleurs naturelles au cours des années 1940-50 se confronte à une logique du partage entre noir et blanc et couleurs : dans l'imaginaire collectif, les images en couleurs sont fantasmagoriques et spectaculaires, alors que le noir et blanc reste la représentation réaliste du monde (photographie, journal, actualités, films)⁶⁶. Rejouer cette opposition noir-et-blanc-réaliste couleur-irréaliste, partageait trop fortement le regard sur ce qui est réel, ce qui est imaginable et fantasmable. Un montage sans la couleur, sans la musique qui l'accompagnait, a permis d'envisager un plus subtil mélange des images, qui interroge par leur hétérogénéité et ouvre à, je l'espère, une logique d'imagination. Puisque cette séquence peut se voir comme le prolongement de leur fuite, l'idylle tragique qui n'aura pas lieu.

Dans le choix de poursuivre un imaginaire en noir et blanc mais où les nuances de gris sont limitées – soit avec un contraste fort et radical –, s'est trouvé un vrai enjeu de filiation avec *Un chant d'amour*, en ce que ces images contrastées permettaient des clairs-obscur à partir de fonds sombres ou clairs, d'espaces clos ou ouverts, de personnages se confondant dans l'obscurité.

⁶⁶ Voir l'étude de Jesse Martin, où certains genres cinématographiques du cinéma hollywoodien restent attachés au noir et blanc pour la croyance réaliste qu'il évoque : drame social, thriller, film noir, western tardif. Jesse Martin, *Le cinéma en couleurs*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 113-114.



Figure 45 : Le tableau vivant sur fond sombre, La sève (sous ta langue), PPM

Travailler concrètement le clair-obscur sur deux comédiens différents m'a fait m'apercevoir de situations, où sous certaines lumières identiques leurs visages n'accrochaient pas la lumière de la même manière. Le visage de Warda (Antonius Ghosn), avec sa barbe et ses yeux creusés, tend plus facilement à l'obscurité avec des points brillants dans les yeux. Quant à celui de Ange (Siméon Poissonnet-Maillet), avec sa peau pale et ses cheveux blonds, est plus clair et adouci. Cependant la structure faciale plus anguleuse de Ange amenait plus facilement des contrastes, avec une lumière directive tranchée par les arrêtes osseuses : par exemple, lorsqu'il se retourne dans le premier plan dans la cellule, son visage est partagé sur des lignes fortes. Lorsqu'ils étaient tous les deux dans le même plan, je n'ai pas cherché à adapter la lumière pour faire correspondre leurs deux visages vers une valeur tonale et de perception de contraste identique : au contraire, en les voyant ainsi différents, j'ai pensé que ces différentes nuances apporteraient un éclairage singulier de leurs personnalités.

Éclats : textures des corps et du dehors

Allongés dans leurs cellules, les deux prisonniers d'*Un chant d'amour* sont observés sous le prisme d'un découpage prêtant une attention particulière aux détails anatomiques : sueur sous l'aisselle, orteil, replis du pantalon en velours, torse. En se concentrant sur des détails, jusqu'à leur

fétichisation, le film de Genet développe un sens aigu des matières et des contrastes – mais toujours pour mettre en valeur, pour faire ressentir, appuyer des oppositions. On notera que Lucien porte un débardeur blanc et un pantalon foncé, alors que le Tunisien possède un pull en laine épaisse noire et un pantalon de velours noir. Ces deux éléments sont touchés par le personnage, il se caresse l'entre-jambe au travers de son pantalon et son torse velu en écartant son pull. Sur ces deux vêtements extrêmement foncés, où les poils se mêlent à la laine, la main du Tunisien ressort d'autant mieux. Malgré une pellicule peu sensible et passant rapidement du noir au blanc (la Kodak Plus X, peut-être employée, possède environ 8 diaphs de latitude), les matières se donnent à voir, avec précision, avec leurs replis, très correctement transcrites dans différents tons de noirs pour leurs matières rêches ou veloutées. La photographie de Natteau s'attache donc à décrire, distinguer des nuances précises de ces éléments, pour donner à voir toutes leurs matières. En face des textures plus mates pour le Tunisien, s'agencent des surfaces plus brillantes pour Lucien. Les fragments de son corps observés par le maton sont singulièrement scintillants. Cependant cette qualité brillante n'est pas un étincellement fardé, mais de la sueur s'échappant de son corps, formant de minuscules gouttelettes dans ses aisselles éclairées par une source ponctuelle habilement placée pour provoquer le scintillement. Pour saisir tout cela, l'éclairage constitue un travail rigoureux, d'autant plus dans les conditions matérielles de production (la pellicule sensible à 64ASA sous une lumière artificielle tungstène) et avec de nombreux projecteurs qui éclairent en direct les comédiens et espaces, produisant de multiples ombres portées.

En partant de ce constat, nous avons essayé par l'image de procurer la sensation de la texture des choses, à commencer par les personnages et leurs costumes. Ange est habillé avec des matières plus mates, un débardeur blanc – qui pose à chaque image un blanc de référence à partir duquel les ombres peuvent se déployer, en contraste – et une veste (bleue) foncée à la texture veloutée, qui absorberait relativement fortement la lumière. Par un jeu d'opposés, Warda est vêtue d'une veste en cuir qui luit dès son premier plan, présentant son dos avec une matière brillante mais usée ; une veste synthétique mise en dessous nous a permis de jouer d'un contraste de motifs rayés et d'un rappel d'élément plus mat et contemporain. Tout ceci a été imaginé et essayé en essais filmés avec Kenzo, qui a également assuré la supervision des costumes.



Figure 46 : La main du Tunisien touche son torse velu, sous son pull en laine noire ; la sensation des matières est donnée à ressentir par la juste reproduction des nuances de sombres et une touche de clair, - le clair-obscur fait affleurer le toucher. Un chant d'amour



Figure 47 : Dans les reflets contrastés de la veste de Warda, le cuir se donne à voir avec précision : c'est la première matière qui le caractérise. La sève (sous ta langue), Partie pratique de mémoire.

À chaque occasion dans le film de Genet, les gros plans mettent en relief une matière touchée. Lorsque le Tunisien, triste de ne pas avoir de réponse de Lucien, rebouche le trou où est passée sa paille avec un morceau de pain qu'il mâche et colle au mur, la matière grumeleuse s'expose

en gros plan. Humide et brillant, l'ongle brille sous la lumière de débouchage, ne venant pas de la source principale à contre-jour : la salive lui donne un éclat entre le magnifique et le rebutant. Face à la surface griffée du mur – qui est saisie dans un plan à la faible profondeur de champ qui concentre le regard sur la seule zone nette de l'image –, le bout de pain se mêle pourtant au grain de la paroi. Un mur de prison a-t-il donc la même matière que du pain mâché ? Ce peut être l'effet que produit l'association de textures mise en scène par Genet, dans un geste purement poétique. Cette association de deux matières conserve néanmoins la sensibilité de chacune, puisque « une matière devra être écartée si, à la photographie, elle risque d'être confondue avec une autre⁶⁷ » déclame Genet dans les notes préparatoires au scénario du *Bagne*. Aucune confusion n'a lieu dans cet aggloméra, les deux matières enrichissent l'une et l'autre par leurs singularités : l'image poétique reste celle de l'association de matières hétéroclites.

Plus tard, ce sera la fleur blanche accrochée sur le torse sombre du Tunisien qui s'intercalera par un gros plan – là encore en contraste, renforçant des associations contraires de matières et de densités. La pomme d'Adam suante de Lucien, le torse haletant du Tunisien, ses chaussures pleines de terre : dans leur échappée champêtre, la caméra de Genet s'attache à montrer des associations de matières, des corps et de la nature. Comme si, étrangement, être libre consistait à être empêtré dans la boue, la sueur, la salive... Est-ce cela le rêve des prisonniers : toucher une autre matière que celle des murs ? Une matière prégnante, véritablement molle, celles des fluides et des mélanges ?

En passant des gros plans, qui présentent cette économie des textures et matière, à des plans plus larges, les objets d'*Un chant d'amour* « gardent un contour flottant et fantomatique.⁶⁸ » Michaud poursuit cette hypothèse en avançant qu'il « s'agit de faire passer les objets de la ronde-bosse à la surface et de les transformer en pures matières. » Dans ces termes, on peut exprimer une part du travail photographique au cinéma, de la direction de la photographie : saisir des matières – les distinguer, les mettre en reliefs... et les faire s'associer. « Chaque objet cesse d'apparaître pour lui-même et révèle une aura où il vient se confondre avec ce qui n'est pas lui.⁶⁹ »

Un peu mystiquement, Michaud avance une logique de confusion des objets, passant par la « pénombre d'un plan large », mais sans plus d'explication. Peut-être faut-il confronter cette sensation de confusion à ce qui la produit. Le travail photographique, du découpage précis et alternant gros plans élisant des textures à la lumière, en est certainement responsable. Les densités

⁶⁷ J. Genet, *Le Bagne*, op. cit., p. 116.

⁶⁸ P.-A. Michaud, « Champs d'amour », art cit, p. 101.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 102.

similaires d'objets différents viennent associer dans les nuances du noir et blanc, ce dernier empêchant toute discrimination de teinte, de chaleur : le pull et le torse, le pain et le mur. En tendant vers la pénombre, en partageant les objets entre le clair et l'obscur, la photographie d'*Un chant d'amour* les soumet à une puissance de confusion.

Tous ces objets touchés, manipulés, *exposés en contrastes*, se donnent à voir avec une vertu tactile. Philippe-Alain Michaud poursuit cette voie de la texture comme une grande puissance de sensation, et même au-delà *d'imagination* :

« Symétriquement, l'expérience tactile prend une valeur subversive : les gestes compulsifs et discrets que les détenus portent sur les objets qui les entourent et sur eux-mêmes créent une circulation clandestine qui n'emprunte pas les canaux de la vision mais accompagne et soutient la force évocatrice de l'imagination. Le toucher est ce qui ne peut être retiré à un corps [...] ; il devient alors, c'est le déploiement de la fantaisie érotique, le vecteur obscur d'une inaliénable souveraineté.⁷⁰ »

Au travers des contrastes, des plis et du grain de la matière, la sensation tactile des objets se projette par l'image, et prolongerait ainsi l'érotisme clandestin des gestes des prisonniers. Une vraie puissance se trouve assignée au toucher. Toucher ce serait pouvoir communiquer autrement que par la parole – par l'échange d'un objet d'une fenêtre de cellule à une autre, par exemple. En rendant sensible cette puissance tactile c'est l'image, sa photographie en clair-obscur, qui est vectrice de fantasme. Toucher, ce serait ouvrir d'autres voies de communication entre les détenus, des voies d'imagination qui « font ouvrir dans ma nuit des portes de secours⁷¹ » pour reprendre la première strophe du *Condamné à mort*.

Ces autres manières de communiquer – plus que par des mots, par les objets – donnent une vertu sensible aux objets qui s'échangent et passent de main en main. Dans *La sève (sous ta langue)*, ce fut un des aspects creusés dès l'écriture du scénario : puisque nos deux personnages peinent à communiquer, a priori faute de la langue, il s'agit pour eux de parler autrement – par des regards et par des objets rendus sensibles. Au premier rang desquels, la fleur brillante que Warda trouve dans le hangar. Bien qu'elle soit en plastique translucide et irisé, il fallait qu'en noir et blanc l'aspect des pétales soit suffisamment une matière nouvelle dans la dramaturgie du film ; ainsi, ses éclats attirent l'œil sans jurer avec le reste, et en fait un objet dont l'éclat intrigue dès la première vision. Avant de trouver la fleur, l'errance contemplative de Warda dans le hangar sensibilise déjà à une attention à des matières singulières et qui, je l'espère, ouvrent la sensation vers une imagination : la bâche derrière laquelle Warda se glisse déforme sa silhouette sombre avec un certain

⁷⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁷¹ Jean Genet, *Le condamné à mort et autres poèmes*, Nrf/Poésie., Paris, Gallimard, 1999 [1942], p. 11.

aspect mat, l'apprêt des murs où la peinture s'écaille et s'effrite, la flaque huileuse au sol qui reflète l'arrivée de Warda avec la fleur avec éclat et ondolement. Toutes ces compositions ont été guidées par la volonté de rendre sensible photographiquement des matières, en captant les contrastes et micro-contrastes de ces objets. Ceci peut s'obtenir, à l'échelle de ma pratique sur ce film, en choisissant des axes de lumière qui donne au contre-jour une place prépondérante, en éclairant avec



Figure 48 : Le reflet de Warda dans une flaque, sa main tenant la rose scintillante. La sève (sous ta langue), PPM.



Figure 49 : Warda passe derrière la bâche, altérant la texture de sa silhouette. La sève (sous ta langue), PPM.

des sources ponctuelles (des poursuites notamment) pour détacher un élément avec brillance, à obscurcir une part de l'image pour la laisser incomplète.

Tout ce travail de clair-obscur et les matières s'opère avec aisance dans un espace semi-couvert, tel que le hangar, mais doit trouver une autre logique d'application dans un pur extérieur jour, dans un décor chargé de détails – telle qu'une forêt. La sensation des matières qui s'abstraient dans l'obscurité, dans des aplats en intérieur du hangar, se trouve chamboulée en forêt : tous les feuillages sont des détails foisonnants d'un arrière-plan pointilliste. Se confronter à un tel changement de matière me semblait intéressant narrativement : les deux évadés se trouvant soudainement, après la prison étroite, dans un extérieur jour empli de détails. Cette même logique apparaît dans *Un chant d'amour*, puisque dans le rêve d'évasion des détenus ils se retrouvent en forêt. Laura Oswald pose une rapide analyse manichéenne où les contrastes (clair/foncé, droite/gauche) sont la représentation d'un désir irrésolu entre les personnages ; et les scènes en forêt de « fantômes du prisonnier basané, qui représentent la consommation de l'idéal érotique du film⁷² » seraient, selon elle, la résolution de ces oppositions. Une résolution qui s'opérerait notamment par une grisaille plutôt qu'un clair-obscur : « pour la seule fois dans le film, le contraste entre le clair et l'obscur se résout dans des nuances de gris.⁷³ » Cependant, cette analyse ne résiste pas à un regard attentif sur les images du film. Au contraire, la dureté de la lumière soleil impose à la forêt un contraste qui marque et détaille chaque feuille, empêche tout débouchage des ombres – puisque Natteau n'a pas rééclairé, l'économie du film ne le permettant certainement pas. Si les scènes en forêt se distinguent, ce n'est pas par des nuances de gris, mais par la profusion des détails en arrière-plan.

Plutôt que de penser une image en masses sombres et en masses claires comme dans la prison, le clair-obscur s'engage dans les bois à un niveau plus infime. Lorsque les prisonniers marchent entre les arbres, chaque feuille éclairée forme dans l'arrière-plan un point clair et une ombre noire. Ce pointillisme donne à ressentir une texture particulière de la forêt : immédiatement, l'espace apparaît plus touffu, chargé, empli de stimuli que la prison annihilait. La profondeur de champ plus grande (la zone de netteté s'étend sur une grande distance, le diaphragme est relativement plus fermé) ouvre également l'espace aux rêveries. Cet espace profond et chargé

⁷² L. Oswald, « The perversion of the I/Eye in *Un chant d'amour* », art cit, p. 103. « The contrasts of light and dark and left and right of frame are resolved in the swarthy prisoner's fantasy, which represents the consummation of the erotic ideal of the film. » (Traduction personnelle)

⁷³ *Ibid.* « For the only time in the film the contrast of light and dark is resolved in a spectrum of grey tones. » (Traduction personnelle).

de micro-contrastes laisse imaginer un autre paradigme, différent des masses sombres de la prison. Plutôt qu'une réconciliation du contraste comme l'avancait Oswald, la forêt des rêves d'échappée des prisonniers offre un changement de niveau d'action du clair-obscur : à une échelle pointilliste, les détails donnent à ressentir un espace plein de textures dans la profondeur.



Figure 50 : Le contraste en pointillisme de la forêt. Un chant d'amour.

Pour jouer d'un effet de surcharge pointilliste similaire, nous avons également décidé de faire suivre la prison d'une scène d'échappée en forêt dans *La sève (sous ta langue)*. Mais ne tournant pas en film noir et blanc, la caméra numérique pouvait être trop précise et charger cet environnement. Je voulais que les détails soient perceptibles, mais diffusés, avec un léger halo des points brillants sur les zones sombres. Les optiques Cooke mini S4 adoucissant légèrement les peaux et permettant de tourner correctement avec un diaphragme fermé sans un piqué trop dur, elles m'apparaissaient comme la série de l'école la plus cohérente avec mon idée de contraste. Lors d'essais comparatifs, j'ai essayé différents filtres de diffusion pour casser la texture trop marquée en numérique, et déjà renforcée par une sensation de micro-contraste du fait du noir et blanc. Parmi les filtres « Fog », « Black Pro Mist » et « Mitchell », j'ai retenu les Mitchell pour leur uniformité (ces filtres n'agissent pas uniquement sur les hautes ou basses lumières) et leur finesse de diffusion (la série s'étend de A à E ; un filtre de valeur A était relativement léger sur une focale courte). Les diffusions Mitchell altèrent la définition de l'image, affectant la sensation de précision du point, mais elles adoucissent grandement les peaux et les arrière plans remplis de micro-contrastes. Un autre choix de texture capital essayé en préparation est le choix de la base de sensibilité de la Sony

Venice : entre 500 EI et 2500 EI⁷⁴. Voulant tourner parfois avec de grandes profondeurs de champ – pour juger des effets volumétriques du clair-obscur principalement par la lumière, et pas du fait d’une faible profondeur de champ – j’avais envisagé de tourner en base 2500EI. Cependant au visionnage des essais, il m’est apparu que la base 2500EI engendrait – en plus d’un bruit numérique tolérable – une sensation de micro-contraste qui venait renforcer un certain aspect numérique et sur-détaillé. Au contraire, je cherchais parfois une douceur sur les peaux et dans les arrière-plans que je savais déjà plein de détails. Il fallait donner aux zones de transition blanc-noir une certaine douceur dans le détail, si je voulais un éclairage dur : cette douceur amène à mes yeux un certain onirisme et poursuit le clair-obscur dans sa vertu fantasmagique.



Figure 51 : La profondeur pointilliste de la forêt, plan au 25mm ($\text{Ø}2,8$) avec filtre Mitchell E. La sève (sous ta langue), PPM.

⁷⁴ EI : *Exposure Index*, est un indicateur de la sensibilité des caméras numériques, qui est similaire à l’échelle de la norme ISO. Cependant elle n’est ni ISO, ni ASA (respectivement normes internationales et américaines) car pas caractérisée par une norme – même si l’on entend souvent par abus de langage la sensibilité d’une caméra numérique exprimée en ISO.



Figure 52 : Trouver un clair-obscur en forêt : axe principalement à contre-jour, assombrissement d'un côté, contraste avec le fond foisonnant de détails. La sève (sous ta langue), PPM. 32mm, avec filtre Mitchell E.

À l'opposé des séquences foisonnantes de détails en arrière-plan, les séquences de fantômes du gardien ne donnent pas à ressentir la matière du fond, juste à voir se toucher les deux corps. Le mur irrégulier de la prison ou les feuillages profonds laissent place au fond noir ; et les visages creusés sont remplacés par une peau blanche, parfaitement lisse. Au travers de ces enjeux sensibles de texture, le film de Genet rend tangible une économie des contraires et des contrastes, entre éclats et aplats, qui ne concilie jamais le clair et l'obscur – mais ouvre toujours la voie à l'imagination.

Conclusion

« Je pense enfin que tant de précision doit apporter à force de réalisme, une sorte d'irréalité dans le drame, et de poésie à force d'évidence.¹ »

Être précis dans les matières, dans les espaces, dans les placements, dans les regards : c'est ce que Genet réclame en appendice du scénario du *Bagne*. Non pas pour être réaliste, mais pour finalement trouver une vertu irréaliste, anti-naturaliste, par ce surplus de précisions.

Le clair-obscur dans le film de Genet ne cesse de décrire les formes, les espaces et les matières avec le plus de précision quant à leurs volumes, leurs rapports entre eux et leur caractère à la fois énigmatique et sublime. En jouant des limites de la latitude d'exposition, entre le clair et l'obscur, avec ses cadres frontaux et sans superflus, Genet ne cesse de montrer ce qui enferme et contraint dans la prison. Toutes ces limitations laissent pourtant voir ou entrevoir quelques fêlures : la paille dans le mur évidemment, mais également la mollesse du mur. La mise-en-scène de Genet rappelle subrepticement son jeu de fabrication : par la touche de faux qui encombre tous les détails véristes, la prison gagne dans l'esprit des spectateur·rice·s à devenir un espace incertain d'invention et de fantasmes.

Un chant d'amour est un film d'évasion. Mais aucune scène d'élaboration de plan, ni de forage dans un mur, ni de limage de barreaux n'a lieu. Genet donne à voir un film d'évasion par une faculté plus spirituelle que son montage permet : l'imaginaire. Alors que la mise-en-scène contraint d'abord à suivre le regard pervers du maton, l'apparition des rêveries et fantasmes vient troubler un certain ordre carcéral et pervers institué.

À partir d'*Un chant d'amour*, le clair-obscur peut permettre d'engager les corps filmés dans un rapport de contrastes, d'oppositions, de contradictions, de renégociation incessante avec le fond – qu'il soit sombre ou clair. Les corps en clair-obscur gagnent une part imaginable, béante et incertaine. Contre le mot d'ordre du capitalisme de diffusion qui voudrait tout mieux voir à chaque instant dans chaque image – comme une nécessité militaire de surveillance –, le clair-obscur propose des zones sombres qui laissent rêver. Dans ces zones d'interférences et de confusions, le clair-obscur peut aussi apparaître comme un vecteur de réinvention queer. Entre idéaux fantasmés et figures incertaines, les corps fantasmatiques du film de Genet formulent une certaine politique des identités non-essentialisées.

¹ J. Genet, *Le Bagne*, op. cit., p. 113.

Figures et fonds sombres ou clairs : les corps en clair-obscur s'élaborent avec une mise en valeurs des reliefs entre bidimensionnalité et tridimensionnalité. Genet joue de ces incertitudes volumétriques, dans une visée à la fois absolument réaliste et à certains endroits fissurés (un mur mou, une image entre fantasme et prison). Toute image porte en elle sa part obscure, sa part incertaine, qui vient remettre en doute la totalité de la représentation.

À la suite de ces images homoérotiques, qui n'ont plus la même portée subversive qu'en 1950, comment penser le clair-obscur toujours en négation, en doute de la représentation ? Le penser, en couleurs et en contrastes colorés, dans une inversion du rapport figure/fond comme dans *Querelle*, qui vient mettre au jour toute l'artificialité de la représentation et des rapports. Toujours le penser en noir et blanc, tel que j'ai essayé de le faire dans la partie pratique de ce mémoire, *La sève (sous ta langue)*. D'autres films qui explorent ces puissances critiques du clair-obscur auraient mérités d'être abordés, mais leur développement se serait fait trop succinctement. Je pense notamment à *Looking for Langston* (1989), moyen-métrage britannique réalisé par Isaac Julien autour de la figure du poète américain Langston Hughes qui s'attache à inventer des images autour de sa vie, de ses poèmes, depuis une double perspective noire et homosexuelle. Entre années 1980 et années 1930, le film joue d'échos et de transmutation des espaces en clair-obscur pour exprimer l'héritage de ses poèmes.

En se concentrant presque exclusivement sur *Un chant d'amour*, j'ai essayé de tirer un fil reliant esthétique et politique, grâce à Genet et sa vision usant des artifices et des codes institués tout en étant sans cesse en opposition. À partir de ces images et de leur analyse, ce texte se pense comme les balbutiements d'un manifeste en faveur de l'imagination de la part obscure des choses, incessamment négatrice et critique.

Cette réflexion se prolonge dans un entretien avec le directeur de la photographie portugais Rui Poças sur la manière contemporaine d'envisager le clair-obscur, avec les moyens contemporains et les possibilités esthétiques.

Par rapport à la revendication homosexuelle d'être de plus en plus visible, de plus en plus catégorisé et identifiable, les images de Genet et sa pensée marginale, en opposition et en contraste, permettent d'envisager une vertu davantage critique par l'évanescence. Au lieu de tout voir, de tout montrer, de se revendiquer absolument visible – et de finir par ne se revendiquer que soi-même –, le clair-obscur peut s'envisager comme une position stratégique laissant imaginer et permettant d'être vivement contre les normes et l'ordre.

Enfin, étudier spécifiquement l'éclairage, les jeux d'ombres et de lumière, la précision photographique quant aux matières, en jeu dans la mise-en-scène du film de Genet, m'a permis de me rendre compte de la nécessité d'une restauration réfléchie d'*Un chant d'amour*. Car mis à part la copie DVD éditée par le BFI, dont la copie de copie compressée circule sur internet, le film n'est visible dans des conditions permettant d'apprécier sa juste photographie en noir-et-blanc que dans de rares occasions privilégiées². Ce film à la portée poétique et aux images qui sont devenues de véritables références homoérotiques mériterait d'être plus accessible et préservé. Car même si sa beauté traverse la compression, son clair-obscur et sa part incertaine gagneraient à se jouer dans leurs justes nuances.

² Une copie 35mm est conservée à la Cinémathèque française, une autre au Centre Pompidou. Les négatifs sont conservés, par dépôt du laboratoire Éclair, au CNC à Bois d'Arcy.

Bibliographie thématisée

Jean Genet

- AZOURY Philippe, « Genet brûle toujours », *Cahiers du cinéma*, avril 2002, n° 567, p. 40.
- BARBARO Fabrice, « Les idoles et la distance », *Cahiers du cinéma*, septembre 1990, n° 435, p. 74-75.
- BEAUVAIS Yann, « Évasion imaginaire. Reprise d'Un chant d'amour de Jean Genet », *Gai Pied*, décembre 1980, n° 21.
- BRENEZ Nicole, « Les anti-corps : Occurrences du corps classique chez Jean Genet, Rainer Werner Fassbinder et Gus Van Sant » dans *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck université, 1998, p. 155-174.
- BRENEZ Nicole, « Un chant d'amour, Jean Genet, 1950 », *Cahiers du cinéma*, octobre 2012, n° 682, p. 84.
- CECCATTY René DE, « Jean Genet antisémite ? Sur une tenace rumeur », *Critique*, 2006, vol. 714, n° 11, p. 895-911.
- DANEY Serge, « Un chant d'amour (Jean Genet) », *Cahiers du cinéma*, février 1976.
- DICHY Albert, *Les Valises de Jean Genet : rompre, disparaître, écrire*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Éditions de l'IMEC, 2020, 213 p.
- FREDETTE Nathalie, *Figures baroques de Jean Genet*, Saint-Denis/Montréal, Presses Universitaires de Vincennes/XYZ, 2001, 191 p.
- GENET Jean, *Dialogues*, Éditions cent pages, Grenoble, (coll. « Cosaques »), 2002, 108 p.
- GENET Jean, *Le condamné à mort et autres poèmes*, Nrf/Poésie, Paris, Gallimard, 1999 [1942], 130 p.
- GENET Jean, *Le Baigneur [Théâtre : esquisses/Scénario]*, Décines, L'Arbalète, 1994, 248 p.
- GENET Jean, *Œuvres complètes II : Notre-Dame des Fleurs ; Le Condamné à mort ; Miracle de la rose ; Un Chant d'amour*, Paris, Gallimard, 1951, 402 p.
- GENET Jean, *Œuvres complètes III : Pompes funèbres ; Le pêcheur du Suquet ; Querelle de Brest*, Paris, Gallimard, 1953, 350 p.
- GENET Jean, *Œuvres complètes IV : L'Étrange mot d'... ; Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers ; Le Balcon ; Les Bonnes ; Haute surveillance ; Lettres à Roger Blin ; Comment jouer « Les Bonnes » ; Comment jouer « Le Balcon »*, Paris, Gallimard, 1968, 276 p.

- GILES Jane, *Le cinéma de Jean Genet : « Un chant d'amour »*, traduit par Françoise Michaud, Paris, Macula, 1993, 158 p.
- LUSSIER Alexis, « Jean Genet entre « la lumière et l'ombre ». Apparition, prestige, éclipse dans *Journal du voleur* », *Études françaises*, 2022, vol. 58, n° 2, p. 131-145.
- LUSSIER Alexis, *L'Obscur objet d'un film : Jean Genet et les images de cinéma*, Paris, L'extrême contemporain, 2022, 215 p.
- MARTY Éric, *Jean Genet, post-scriptum*, Lagrasse, Verdier, 2006, 116 p.
- MICHAUD Philippe-Alain, « Champs d'amour » dans *Le cinéma de Jean Genet : « Un chant d'amour »*, Paris, Macula, 1993, p. 91-110.
- NEVEUX Olivier, *Le théâtre de Jean Genet*, Lausanne, Ides et calendes, 2016, 119 p.
- OSWALD Laura, « The perversion of the I/Eye in Un chant d'amour » dans *Jean Genet and the semiotics of performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 97-114.
- SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet : comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, 578 p.
- STEPHENS Elizabeth, *Queer writing: homoeroticism in Jean Genet's fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.
- VANNOUVONG Agnès (ed.), *Genet et les arts*, Dijon, Les presses du réel, 2016, 190 p.
- VANNOUVONG Agnès, *Jean Genet, les revers du genre*, Dijon, les Presses du réel, 2010, 396 p.
- VAPPEREAU Marguerite, *Jean Genet, la tentation du cinéma : une œuvre filmique et scénaristique : genèse, poétique, comparaison*, thèse de doctorat sous la direction de Nicole Brenez, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2013.
- WHITE Edmund, *Jean Genet*, traduit par Philippe Delamare, Paris, Gallimard (coll. « Biographies NRF »), 1993, 685 p.

Clair-obscur, lumières et ombres

- ALEKAN Henri, *Des lumières et des ombres*, Paris, La Table ronde, 2022 [1984], 377 p.
- BAILBLE Claude, « Le noir et blanc au cinéma », *Cahier Louis-Lumière*, 2003, n° 1, p. 6-25.
- BOURQUIN Jérôme, *Le clair-obscur au cinéma. Le lieu caché du sombre*, mémoire de master sous la direction de F. Lévy et P. Rousselot, ENS Louis-Lumière, Noisy-le-Grand, 2007, 92 p.
- EISNER Lotte H., *L'Écran démoniaque. Édition définitive*, Paris, E. Losfeld : Le terrain vague, 1965, 287 p.
- KUO Li-Chen, « Fond d'émergence, fond illusionniste, fond d'inscription : trois usages du fond noir au cinéma », *Théorème*, janvier 2023, n° 35, p. 43-52.

MALKIEWICZ Kris, *Film lighting: talks with Hollywood's cinematographers and gaffers*, Fireside ed., New York, Simon & Schuster, 1992.

MIYAO Daisuke, *The Aesthetics of Shadow: lighting and Japanese cinema*, Durham and London, Duke University Press, 2013, 381 p.

MORRISSEY Priska et SIETY Emmanuel (eds.), *Filmer la peau*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, 247 p.

PASTOUREAU Michel, *Noir : histoire d'une couleur*, Paris, Points, 2014 [2008], 270 p.

REVAULT D'ALLONNES Fabrice, *La lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, 205 p.

SOURANG Diarra, *Filmer les peaux noires*, mémoire de master sous la direction de A. Sarlat et R. Chevrin, ENS Louis-Lumière, Saint-Denis, 2018, 181 p.

TANIZAKI Jun'ichirō, *Louange de l'ombre (In'ei Raison, 1933)*, traduit par Ryōko Sekiguchi et traduit par Patrick Honnoré, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2017, 105 p.

Philosophie et théorie queer

BOURCIER Sam, *Queer Zones : la trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, 763 p.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre = Gender trouble : le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, la Découverte, 2006 [1989], 283 p.

ERIBON Didier, *Une morale du minoritaire : variations sur un thème de Jean Genet*, Paris, Flammarion (coll. « Champs essais »), 2015 [2001], 352 p.

ERIBON Didier, *Réflexions sur la question gay*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Flammarion (coll. « Champs essais »), 2012 [1999], 526 p.

ERIBON Didier, *Michel Foucault*, 3e édition revue et augmentée, Paris, Flammarion (coll. « Champs essais »), 2011, 646 p.

FHAR, *Rapport contre la normalité (1971)*, Montpellier, GayKitschCamp, 2013, 129 p.

FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique ; suivi de Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, 62 p.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits I, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 2001, 1707 p.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. I- La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 211 p.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1976, 318 p.

HALPERIN David, *Saint=Foucault: towards a gay hagiography*, New York, Oxford University Press, 1995.

HOCQUENGHEM Guy, *Le désir homosexuel*, Paris, Fayard, 2000 [1972], 188 p.

Pensées sur le cinéma

BANTCHEVA Denitza, *CinemAction n°117 : Fassbinder l'explosif*, Condé-sur-Noireau, Corlet, 2005, 261 p.

BEAUVAIS Yann, *Agir le cinéma : écrits sur le cinéma expérimental (1979-2020)*, Dijon, Les presses du réel, 2022, 966 p.

EUGENE Pierre, *Exercices de relecture : Serge Daney 1962-1982*, Saint-André-de-Roquepertuis, Editions du Linteau, 2023, 545 p.

FASSBINDER Rainer Werner, *Fassbinder par lui-même : entretiens (1969-1982)*, traduit par Christophe Jouanlanne, Paris, G3J éditeur, 2010, 528 p.

FASSBINDER Rainer Werner, *Les films libèrent la tête : essais et notes de travail*, traduit par Jean-François Poirier, Paris, l'Arche, 1985, 176 p.

ISHAGHPOUR Youssef, *Le cinéma : histoire et théorie*, Lagrasse, Verdier, 2015, 170 p.

MANNONI Laurent, *De Méliès à la 3D : la machine cinéma*, Paris, La Cinémathèque française/LienArt, 2016, 297 p.

MARTIN Jessie, *Le cinéma en couleurs*, Paris, Armand Colin, 2013, 188 p.

SCHIDOR Dieter et FASSBINDER Rainer Werner, *Rainer Werner Fassbinder tourne "Querelle" : adapté du roman de Jean Genet « Querelle de Brest »*, traduit par Alain Chouchan, Paris, Editions Persona, 1982, 103 p.

Histoire de l'art et esthétique

CLARK Kenneth, *Le Nu*, traduit par Martine Laroche, Paris, Livre de Poche, 1969 [1956], vol.1, 398 p.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 [1981], 159 p.

DELEUZE Gilles, *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, 191 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 169 p.

LACLOTTE Michel et CUZIN Jean-Pierre (eds.), *Dictionnaire de la peinture*, Nouvelle édition., Paris, Larousse, 2003.

LIUCCI-GOUTNIKOV Nicolas et GLEYZE Valentin (eds.), *Over the rainbow : autres histoires de la sexualité dans les collections du Centre Pompidou*, Paris, Centre Pompidou, 2023, 184 p.

Filmographie

Filmographie principale

Un chant d'amour, France, 1950 (tournage), 26 min (727m), 35mm, noir et blanc, silencieux, 1:1,33.

Réalisation et scénario : Jean Genet

Produit par Nico Papatakis

Photographie : Jacques Natteau

Décors : Maurice Colasson

Interprètes : Lucien Sénémaud, « Bravo », « Coco le Martiniquais », André Reybaz.

Filmographie secondaire

Querelle, Allemagne de l'Ouest/France, 1982, 1h48 (2980m), 35mm, couleurs, sonore stéréo, 1:2,35 (anamorphose Technovision).

Réalisation : Rainer Werner Fassbinder

Scénario : R. W. Fassbinder et Burkhard Dirst d'après le roman de Jean Genet

Produit par Dieter Schidor

Photographie : Xavier Schwarzenberger

Décors : Rolf Zehetbauer

Interprètes : Brad Davis, Jeanne Moreau, Franco Nero, Hanno Pöschl, Dieter Shidor

Table des illustrations

Figure 1 : Dévoilement du titre, l'ombre équivoque. Un chant d'amour.	8
Figure 2 : Un mur ouvre le film, immédiatement l'horizon carcéral est posé. Un chant d'amour	22
Figure 3 : Le champ-contrechamp sur le regard du maton pose le système de vision du film. Un chant d'amour	24
Figure 4 : Lucien et "Le Tunisien" dans les premiers plans les introduisant, dans leurs cellules. Un chant d'amour	25
Figure 5 : Perspectives bouchées du couloir, d'abord par un mur gris et ensuite par une découverte peinte. Un chant d'amour.....	26
Figure 6 : Le maton s'assurant de ne pas être vu avant d'observer dans l'œilleton. Un chant d'amour	29
Figure 7 : Premier et quatrième plans raccordant avec le regard du maton : d'abord la vision depuis la porte est vraisemblable, ensuite elle se disjoint totalement pour chercher, en valeur de cadre comme en position de caméra, une autre logique. Un chant d'amour	30
Figure 8 : Les différentes sens de montage du plan de l'œil. Un chant d'amour.....	31
Figure 9 : Sur fond noir, le gardien introduit son pistolet dans la bouche du Tunisien et le fait sortir du champ. Un chant d'amour.....	35
Figure 10 : Gros plan érotique sur le corps de Lucien. Un chant d'amour	37
Figure 11 : L'impact du regard par la projection de la lumière. Un chant d'amour	38
Figure 12 : Clair-obscur puissant sur le prisonnier se masturbant, son corps reste en grande partie dans l'ombre, et est détourné par le mur plus clair. Un chant d'amour	40
Figure 13 : Fragments de corps en clair-obscur dans les fantômes du gardien, Un chant d'amour.....	41
Figure 14. Photogramme d'Un chant d'amour annoté des directions de sources lumineuses.....	52
Figure 15 : Gretchen dans son cachot. Faust, F.W. Murnau, 1926. Directeur de la photographie : Carl Hoffman.....	57
Figure 16: Lucien dansant lentement dans sa cellule, Un chant d'amour.....	58
Figure 17 : Le même plan ouvre les 3 séquences de fantômes sur fond noir : la main saisissant presque la guirlande de fleurs. Un chant d'amour	60
Figure 18 : Première composition des fantômes du gardien, deux hommes (dont le gardien) s'embrassent. Un chant d'amour.....	61
Figure 19 : La paille traversant le mur, la fumée passant d'un à l'autre des corps des fantômes. Un chant d'amour	65
Figure 20 : Le maton circulant dans le couloir, entre les œilletons des cellules voisines. Un chant d'amour.....	66
Figure 22. George Platt Lynes, Untitled (Nude from rear), vers 1937	69
Figure 22. Raymond Voinquel, Portrait de Jean Marais, sd.	69
Figure 23 : Les corps des fantômes sont saisis par leurs gestes dans un clair-obscur où tout disparaît dans le noir. Un chant d'amour.....	72
Figure 24 : Sur fond noir, le gardien introduit son pistolet dans la bouche du Tunisien et le fait sortir du champ. Un chant d'amour.....	73
Figure 25 : Lucien trounoyant dans sa cellule, toujours éclairé d'un projecteur en contre, qui souligne sa musculature et le détache du fond gris de la prison. Un chant d'amour.....	75
Figure 26 : Le prisonnier Noir dansant dans sa cellule. Un chant d'amour	76
Figure 28 : Michel-Ange, Esclave mourant, 1513-1515, marbre, 2,27x0,72x0,53m, Musée du Louvre, Paris.	79
Figure 28 : Le prisonnier se masturbant en regardant le maton. Un chant d'amour	79
Figure 29 : Jacopo Vignali, Pyrame et Thisbé, pierre noire avec rehauts de blanc, sur papier préparé en gris. Dessin restauré, 19x25cm, Musée du Louvre, Paris.	81
Figure 30 : L'un des prisonniers se masturbant, autour de lui, le même coin de mur et une diagonale de lumière sur le mur. Un chant d'amour	86
Figure 31: Lucien en devant de la rigidité du mur, ombres portées du règlement. (Un chant d'amour).....	89
Figure 32 : Les graffiti dans l'ombre (à gauche), les ondulations en relief dans la lumière rasante (à droite).	91
Figure 33 : La paille, composition en clair-obscur organisée pour faire ressentir la profondeur et la matière du mur et de la fumée blanche. Un chant d'amour	93

Figure 34 : Éclairée par une tache, la main du Tunisien caresse le mur et le fait onduler, Un chant d'amour.....	94
Figure 35 : Ange en clair-obscur dans la cellule, dont la lumière vient du latéral-haut, La sève (sous ta langue), Partie pratique de mémoire	98
Figure 36 : Photographie de plateau annotée des éclairages. La sève (sous ta langue), PPM, 2024.	99
Figure 37 : Warda dans l'obscurité de la cellule, La sève (sous ta langue), Partie pratique de mémoire.....	100
Figure 38 : Le Tunisien effectuant des aller-retours dans sa cellule, son visage se creuse et s'éclaire alternativement, Un chant d'amour	101
Figure 39 : Ange éclairé par une percée de lumière, La sève (sous ta langue), Partie pratique de mémoire.....	102
Figure 40 : Les deux corps des fantômes pris dans des mouvements contradictoires, dans le cadre et entre eux, Un chant d'amour.....	105
Figure 41 : Les figures sombres indiscernables sur fond clair orangé. Querelle, R. W. Fassbinder, 1982.....	117
Figure 42 : Le paquet de Querelle soudainement illuminé dans un rectangle bleu. Querelle, R. W. Fassbinder, 1982..	119
Figure 43 : Dans le hangar, où les parois captent la lumière de l'extérieur, le clair-obscur à partir d'un fond clair, La sève (sous ta langue), PPM.....	121
Figure 44 : Étalonnage contrastant selon un filtrage coloré, entre un essai et l'image finale, sur les canaux vert (0,71 vs - 0,08) et bleu (0,07 vs 0,51) – sans changement de réglage d'exposition générale.....	123
Figure 45 : Le tableau vivant sur fond sombre, La sève (sous ta langue), PPM	124
Figure 46 : La main du Tunisien touche son torse velu, sous son pull en laine noire ; la sensation des matières est donnée à ressentir par la juste reproduction des nuances de sombres et une touche de clair, - le clair-obscur fait affleurer le toucher. Un chant d'amour.....	126
Figure 47 : Dans les reflets contrastés de la veste de Warda, le cuir se donne à voir avec précision : c'est la première matière qui le caractérise. La sève (sous ta langue), Partie pratique de mémoire.....	126
Figure 48 : Le reflet de Warda dans une flaque, sa main tenant la rose scintillante. La sève (sous ta langue), PPM.	129
Figure 49 : Warda passe derrière la bâche, altérant la texture de sa silhouette. La sève (sous ta langue), PPM.	129
Figure 50 : Le contraste en pointillisme de la forêt. Un chant d'amour.	131
Figure 51 : La profondeur pointilliste de la forêt, plan au 25mm (Ø2,8) avec filtre Mitchell E. La sève (sous ta langue), PPM.	132
Figure 52 : Trouver un clair-obscur en forêt : axe principalement à contre-jour, assombrissement d'un côté, contraste avec le fond foisonnant de détails. La sève (sous ta langue), PPM. 32mm, avec filtre Mitchell E.	133

Annexes

« *Jouer avec l'idée de la peinture* », entretien avec Rui Poças (AIP, ABC), directeur de la photographie

Notamment sur les films de João Pedro Rodrigues (*O fantasma, Odete, Mourir comme un homme, L'Ornithologue, Feu follet*), Miguel Gomes (*Ce cher mois d'août, Tabou, Gran Tour*) et Lucrecia Martel (*Zama*).

Entretien réalisé les 31 mai et 3 juin 2024, par visioconférence.

Hugo Margaron : Je sais que tu as une grande admiration pour la peinture. Et quand je te parle de clair-obscur, j'imagine qu'il y a surtout des scènes picturales qui te viennent à l'esprit et qui t'inspirent. Et est-ce que ce sont des références que tu essaies de mobiliser – et si oui, comment ? – dans ton travail de préparation d'un film ou même juste de conception d'une séquence ?

Rui Poças : Ma découverte du clair-obscur en tant que langage visuel – comme l'une des choses qu'on peut faire à l'image – elle a commencé avant la peinture, avant le cinéma : je l'ai découvert avec la bande dessinée. Peut-être le plus grand exemple dont je me souviens, et qui m'a bouleversé comme découverte, c'est la bande dessinée *The Spirit* [de Will Eisner, 1950-60]. Il travaillait beaucoup avec le clair-obscur, un haut contraste, pour des histoires du genre film noir. Il y avait comme un choix d'optique, grand angle, et un langage cinématographique, de montage, et de plans en profondeur. Donc déjà ce mélange travaillant la profondeur, la lumière à haut contraste, dans un schéma visuel qui rappelle le film noir, donne à voir un aspect très intéressant du rapport entre les zones noires et les zones éclairées. Eisner travaillait vraiment cette idée forte du clair-obscur dans la bande dessinée, et ça m'a vraiment touché.

HM : Est-ce que tu dirais que cette idée de clair-obscur avec un haut contraste t'a amené à penser autrement la sensation des volumes, car alors même que ce sont sur une image aux surfaces, bouchées ou surexposées ?

RP : Exactement. Je n'avais pas à l'époque une pensée très développée sur ça, mais ce que j'aimais déjà c'est ce ressenti qui fait que dans un monde bidimensionnel, il est possible de travailler des couches. Donc de donner une espèce de profondeur même si les images sont vraiment bidimensionnelles. C'est la bande dessinée, surtout avec ces dessins complètement en noir et blanc, sans gris. La lumière est alors très importante, elle permettait de travailler la profondeur mais avec des couches. Il faut que tu voies ça ; c'est un exemple très intéressant.

Quand j'ai fait l'école de cinéma [l'ESTC à Lisbonne], dans mon premier exercice de lumière j'ai essayé de reproduire ce genre de lumière très dessinée. C'était vraiment instinctif cette idée de clair-obscur,

avec beaucoup de zones sombres et en négatif dans l'image. Donc ma relation avec le clair-obscur a commencé comme ça, et après j'ai découvert la peinture, évidemment.

HM : Dans *Feu Follet* [João Pedro Rodrigues, 2022], il y a davantage ce travail créatif d'aller chercher des références picturales pour aller vers le clair-obscur.

RP : Oui, et on a rigolé avec ça. Ça fait le plaisir de rigoler avec la peinture et que ce ne soit pas sérieux.

HM : Tu dirais que tu as eu besoin de ce décalage, de faire un truc pas sérieux, pour aborder la peinture au plus proche ?

RP : Peut-être. Personnellement, je n'aime pas quand on veut faire plus grand que ce qu'on est. Je ne sais pas si l'expression est correcte en français, mais tu as saisi l'idée. Donc je ne veux pas me prendre trop au sérieux quand je fais des choses qui rappellent la peinture, sinon je trouve ça un peu *cheesy*.

HM : Surtout quand tu participes à la mise en scène de ce genre de moments, tu vois tout de suite que ça demande une rigidité des comédiens, un placement trop précis, pas naturel pour un corps. Ça devient presque autre chose que du cinéma.

RP : Oui, c'est étrange... sauf si on recherche précisément cela. Les références picturales quand je les intègre à un film, dans un film qui n'est pas un film de tableaux vivants, je n'ai pas tant envie que les gens les voient tout de suite. Il ne faudrait pas que les gens disent : « Ah ça c'est Caravaggio ! » Mais parfois c'est tout de même évident, d'où ça vient.

HM : Oui, il faut que ça soit digéré dans la logique visuelle du film.

RP : Parfois quand tu fais de la lumière au cinéma, tu ne penses pas trop à ça. Tu fais des choses, tu fais des choses avec les moyens que tu as, avec les idées que tu as. Tu crois que ce sont les bonnes. Mais tu ne cherches pas à faire un Francis Bacon. Non non, tu fais, et après tu y penses : « Ah voilà, ça me rappelle tel peintre ! » Ça m'arrive beaucoup de découvrir les références des choses que j'ai faites mais que, pendant le film, je n'y ai pas pensé. Par exemple, dans *L'Ornithologue* [João Pedro Rodrigues, 2016], il y a pas mal de choses qui viennent de la peinture. Et il y en a quelques-unes que j'ai découvertes après : par exemple Le Greco.

HM : Est-ce que, notamment avec João Pedro Rodrigues, tu partages des références picturales au cours de la préparation ?

RP : C'est sûr. Même si avec João Pedro on en parle pas trop, on ne fait pas de liste. Normalement avec João Pedro, dans notre travail de prépa, on n'a pas besoin de trop parler des références, etc. Parce que c'est évident. On a une culture très similaire, on a étudié ensemble. Il me donne carte blanche pour la lumière. Il la voit quand je suis en train de la faire, et normalement c'est une bonne rencontre. João Pedro est très intéressé, entre beaucoup d'autres choses, par le cadre. Mais pour la lumière, il me laisse complètement libre. Il a cette volonté d'être très précis sur le cadre.

HM : Pourtant il y a quand même des références qui sont inscrites très tôt dans ses films. Je me souviens que tu m'avais prêté le carnet de tes plans d'éclairage de *Feu Follet* et à la fin il y a beaucoup d'images, de références qui j'imagine étaient présentes dès le scénario.

RP : Dans ce cas-là, oui, il y en avait déjà. Dans les séquences de tableaux vivants, c'est une idée du scénario. João Pedro avait des idées pas tout à fait concrètes au tournage, sauf peut-être le nain de Velasquez [*El bufón el Primo*, 1644], mais les autres figures, on les a improvisées sur place. Même l'endroit où tourner chaque tableau n'était fixé. Le toit était bas, donc je ne pouvais pas faire ce que je voulais.

HM : Et comment tu as improvisé la lumière dans cet dans cet espace-là, pour essayer de donner du une sensation d'un peu d'un tableau vivant ? Tu as dû faire du clair-obscur dans un espace contraint par d'autres éléments ?

RP : Oui, on avait pas mal de contraintes parce que l'espace était petit et le plafond trop bas. Et les murs étaient blancs, donc pour une peinture classique... c'était un peu moche. Ce que j'ai proposé à João Pedro c'est de trouver les meilleures possibilités du décor : déjà comme fond, et surtout des distances du sujet au fond, et d'agencement par rapport à l'espace. Par exemple, l'escalier, le lavabo, et jouer avec autant que possible pour ce qu'ils sont : un escalier, un lavabo. Pour celles où je pouvais, j'ai essayé d'avoir des lumières les plus zénithales, mais avec les contraintes de l'espace. De toute façon, ce qui est intéressant dans cette scène c'est le mélange. On joue sur la comédie, on joue sur des références, on joue avec la connaissance que les gens ont de la peinture classique – parce que l'on n'a pas vraiment refait des reproductions de tableaux existants, mais on a plutôt joué sur l'idée que les gens se font de la peinture. Et il fallait aussi que le spectateur garde tout le temps la conscience que l'on est dans un vestiaire. L'idée n'était pas que l'on fasse semblant d'être en studio. C'est dans ce mélange là que tout est possible.

HM : *Feu follet* est un film en couleurs, où j'ai le souvenir que c'est une séquence à la lumière plutôt monochrome et il y a quelques couleurs présentes. Quelle est ta différence d'appréhension du clair-obscur en noir et blanc et en couleurs ? Il faut rappeler que tu as pas mal travaillé le noir et blanc, notamment avec Miguel Gomez. Et j'ai l'impression que le clair-obscur est plus évident en noir et blanc.

RP : Oui, mais ça c'est une question déjà plus culturelle. Quand on travaille l'image photographique en noir et blanc, il y a pas mal de conventions – dans le cinéma et même dans la photographie. Et on travaille normalement avec une lumière plus contrastée. Donc quand tu travailles le noir et blanc, tu travailles surtout avec des contrastes et des couches de noir et de blanc, pour avoir une image qui a de la profondeur. Et ces conventions existent immédiatement, à part du clair-obscur. Après, le jeu du clair-obscur est normalement de jouer sur la binarité, entre zones sombres et zones claires. Donc il est

plus efficace si on le fait avec très peu de couleurs, entre du jaune et du noir. Les peintres espagnols ont fait beaucoup ça par exemple, avec une couleur chaude, entre ocre, brun et du noir. Ce n'est pas du noir et blanc, mais c'est monochrome. Dans notre culture visuelle, quand on parle de clair-obscur, c'est ou bien noir et blanc, ou monochrome. Mais on peut très bien le faire avec des couleurs : quand tu penses à Wong Kai-Wai, *In the mood for love*.

HM : Tu dis en noir et blanc, on travaille avec plus de contraste, est-ce que ça implique d'autres types d'éclairages ? Est-ce que tu dirais que le noir et blanc peut permettre un éclairage plus dur, plus direct, avec des sources moins diffusées, plus ponctuelles, des Fresnels ?

RP : C'est la modernité la plus employée ! C'est ce qu'on fait le plus.

HM : Pourquoi tu dis modernité ?

RP : C'est une technique qui nous vient de l'époque du noir et blanc, mais tu peux très bien faire autrement. Sauf que normalement les gens préfèrent ce genre d'éclairage.

HM : Ah, c'est encore une convention alors.

RP : C'est sûr. Moi-même, par exemple dans *Gran Tour* [2024] de Miguel Gomez, on a travaillé en studio. Même si ça se passe en 1917-18 je voulais avoir une image qui nous rappelle Hollywood des années 30-40, donc les grands studios, et ce genre d'images, ce genre d'éclairage.

HM : Comment as-tu fait alors ?

RP : Déjà, je n'ai travaillé qu'avec des sources tungstène, pas de LED, pas d'éclairage moderne. Seulement des filaments. Donc j'ai travaillé exactement comme on travaillait dans les années 30. Ça te pose déjà pas mal de contraintes.

HM : C'est encore une contrainte qui te permet de mieux t'exprimer. Est-ce que tu utilisais ces sources en direct ou en réflexion ? J'imagine un mélange des deux.

RP : Un mélange des deux. Mais déjà j'avais pas mal de fumée, et ça permettait que l'image ne soit pas trop contrastée. Il y en a dans tout le film. Et elle donnait aussi cette sensation de pas se rendre compte que le studio se finit à 10 mètres. Ça ajoute un peu de profondeur et ça cache le mur. J'ai remarqué qu'il y en avait beaucoup dans les films d'Hollywood. Elle m'a permis d'être moins contrastée.

J'ai travaillé en tungstène en direct, mais de la diffusion. Il y avait une direction de lumière vraiment bien dessinée, que l'on voit, mais je voulais que la lumière ne soit pas absolument contrastée. J'ai travaillé d'une manière que je ne fais jamais en couleurs : de choisir une direction de lumière et avoir plusieurs sources. C'est à dire une grande source, un 20kW par exemple, avec à côté un 10kW, et à côté un 5kW, et encore à côté un 5kW, et puis un 2kW. Comme cela la lumière venait d'une direction mais elle se prolongeait un peu autour.

HM : Est-ce tu avais des ombres multiples ? Et tu les acceptais, tu les aimais ?

RP : Ce que j'ai essayé de faire c'est d'avoir des ombres multiples hors-champ. Elles tombaient à côté, suffisamment loin. Même si tu es, par exemple 3/4 de face, c'était dans un angle où on ne voyait pas les ombres.

HM : Tu avais surtout un éclairage latéral ?

RP : Et d'en haut.

Ce qu'il se passe au niveau du contraste avec une pellicule noir-et-blanc, c'est qu'avant le contraste il y a la sensibilité qui est très basse. Avec la 7222 [Kodak Double-X 16mm], c'était 200 ASA en lumière du jour, et 160 ASA en tungstène. Donc il fallait éclairer pour 160 ASA.

HM : À quel diaph tu travaillais, généralement ?

RP : Autour de 2,8 ou 4.

HM : Oui, même malgré la profondeur de champ qu'on prête au 16mm, tu voulais une grande profondeur de champ ?

RP : Oui, parce que je ne voulais pas une image moderne.

HM : Je rebondis, je repars sur *Feu follet*. Car j'ai le souvenir que tu as tourné en Sony Venice, avec une caméra tout à fait contemporaine. Contrairement à la pellicule qui est peu sensible, tu as choisi de prendre la Venice à 2500 EI. Est-ce que c'est aussi un choix que tu as fait pour avoir la possibilité d'une grande profondeur de champ ?

RP : Tout à fait. Je voulais une grande profondeur. Je voulais que ce soit au spectateur de choisir dans l'image. Et pas lui dire avec le point « non c'est là que tu dois regarder. » Mais aussi je voulais aplatir – dans le sens de la profondeur, pas de la lumière - aplatir l'image.

HM : Et travailler par aplats.

RP : Oui voilà, tu es comme au théâtre, devant une scène, tu ne vois pas seulement la première couche. Je voulais cette idée plus démocratique qui ne te donne pas d'ordre.

HM : Ça c'est quelque chose qui allait aussi dans le sens de la mise en scène de João Pedro Rodrigues ? Sur cette idée de cadre qui fait exister différents plans, autant les personnages que l'arrière-plan, je pense notamment à cette séquence de repas au début du film.

RP : Oui, c'est ça. En fait, dernièrement je suis très fatigué de cette image avec une faible profondeur de champ.

HM : On en voit partout depuis quelques années.

RP : Oui, trop. Je trouve même que c'est moche. C'est une espèce de dictature qui dit au spectateur "tu es con, tu dois regarder là". Ce n'est pas qu'une question esthétique, ou d'être contre la mode, c'est aussi une question philosophique.

HM : C'est un peu l'hypothèse que je développe dans mon mémoire avec le clair-obscur : c'est de dire qu'en clair-obscur, avec les zones foncées, bouchées, on peut montrer au spectateur sa limitation à tout

voir. Et qu'il peut imaginer une part du film. C'est un peu ce que j'explore en défendant qu'il y a une part à cacher, à imaginer, et qu'il ne fait pas tout résoudre en voyant tout, en exposant tout correctement. Maintenant que les caméras numériques ont 15 diaphs de latitude, est-ce que tu travailles avec des LUT pour réduire le contraste, accentuer un choix dès le tournage ? Ou est-ce que tu as une autre manière d'aborder l'exposition ?

RP : C'est une grande question ! Déjà, je travaille évidemment différemment à chaque film. Par exemple pour un film que j'ai tourné il y a 2 ans, et dont j'ai fait l'étalonnage récemment, j'avais fait des LUT à la manière du *bleach bypass* [traitement sans blanchiment, produisant image plus sombre, aux couleurs moins saturées], avec une tendance dans les couleurs très spécifique.

Le film que je tourne en ce moment, c'est un peu le contraire, même si c'est pas "low contrast" je veux une gamme plus ouverte. Le réalisateur voulait tourner en 16mm, mais pas possible des raisons de productions, donc j'ai par exemple fait plusieurs essais, notamment en tirant des images numériques sur pellicule, puis en les scannant. Et en trouvant un étalonnage en numérique cherchant les mêmes sensations que cet essai. Ma LUT m'aide finalement à travailler sur le tournage concrètement dans cette idée. J'ai aussi cherché à avoir une profondeur de champ plus grande, comme en 16mm. Et comme mon capteur numérique est un capteur S35, je travaille avec des diaphs très fermés : 8, 11, 16. On peut ainsi avoir la sensation que ce n'est pas du 35 – que c'est un peu plus du 16mm.

HM : Une question plus pragmatique : comment tu penses ton exposition, et notamment vis-à-vis des zones sombres ? Est-ce que tu laisses des zones bouchées, ou tu préfères garder de l'information parfois ?

RP : J'ai commencé avec la pellicule, donc nos outils de post-production étaient très limités, comme tu sais. Il fallait prendre des décisions au tournage. J'ai donc toujours cette discipline, notamment pour les ombres où je décide sur place que dans telle zone d'ombre on ne va rien voir, et sur telle autre un peu. Je pense beaucoup mon exposition par zones. Même si le numérique te permet d'avoir une latitude, je m'en fous un peu. Enfin, je ne m'en fous pas : je ne l'utilise pas en pensant que je vais pouvoir faire ce que je veux après.

HM : Parce que c'est au moment du tournage que tu te sens le plus en accord avec la mise-en-scène ?

RP : Exactement. Normalement, en post-prod je pousse les idées que j'ai eu au tournage un peu plus loin.

HM : Je suis assez d'accord, j'essaie de penser pareil.

Quel est ton rapport à l'idée que le clair-obscur est à la fois quelque chose qui isole un personnage du décor et qui émane de ce décor ? Puisque pour qu'il y ait clair-obscur, généralement il faut qu'il y ait

une source pour justifier la lumière sur le personnage, et l'isoler du fond, qui est généralement sombre. Est-ce que tu as des réflexions à partager là-dessus ?

RP : Dans mon rapport avec le clair-obscur, qui est instinctif, je ne l'emploie pas seulement pour isoler un personnage dans l'espace. Par exemple dans *Odete* [J. P. Rodrigues, 2005], j'ai fait quelque chose de cet ordre, mais pas de manière consciente.

HM : Tu penses à quelle scène ?

RP : Quand elle va à la veillée funéraire, elle marche dans un couloir. C'est un travelling dans son dos, et j'ai créé cette sensation de clair-obscur en assombrissant le personnage vers les ténèbres. C'est le contraire d'un clair-obscur qui isole un personnage en l'éclairant.

HM : Et dans ce couloir, elle s'éclaire parfois, alternativement

RP : Oui. C'est un peu l'idée inverse : elle est sombre, et s'éclaire parfois.

HM : Je me dis que si le clair-obscur n'est pas centré autour d'un personnage, ça en devient un motif qui assombrit les personnages et les abstraits, les soustraits.

RP : Si on y pense bien, même s'il n'y a pas énormément de cas comme cela : tu peux utiliser le clair-obscur pour avoir ton personnage dans les ténèbres.

HM : Oui, puisque tu as éclairé le fond par exemple.

RP : Tu peux avoir la vie des autres éclairée en fond, et ton personnage à l'avant plan, une vie d'ombres. Je l'ai un peu fait dans *O fantasma* [J. P. Rodrigues, 2000].

HM : Qui est sur un personnage en retrait et en décalage par rapport au monde.

RP : C'est un personnage qui appartient plutôt aux ombres. Ce n'est pas forcément la lumière qui le détache, c'est autre chose. Il fallait que les ombres fassent partie de lui.

HM : Dans *O Fantasma*, il est aussi habillé de plus en plus foncé, et il est de plus en plus sombre dans l'image.

RP : Exactement. Une autre chose qu'on a essayé de faire c'est d'avoir un espace vraiment sombre alors qu'il porte un *catsuit* en latex noir : c'était du noir sur du noir. Alors j'ai demandé à João Rui [Guerra da Mata, chef décorateur et costumier] de faire reluire le *catsuit*. Comme ça, avec une seule source, au loin, j'ai eu la réflexion de la lumière dans des petites tâches, et on pouvait le distinguer. Juste le distinguer. Ce n'était pas possible de l'éclairer entièrement sur un fond noir, mais je voulais qu'on voit de petits points brillants – comme ces jeux où il faut relier les points.

HM : Ah oui, pour juste dessiner le contour. Et ainsi tu joues avec les sensations des matières ! C'est une autre manière intéressante de travailler les nuances de clair-obscur, entre les nuances de sombre.

RP : Quand on pense habituellement au *chiaroscuro*, on pense à la profondeur, à détacher différents plans en profondeur, comme dans un tableau. Mais si on y pense bien, on peut aussi jouer dans le même plan.

HM : Dans le même plan, et de plus en plus sombre, pour distinguer différentes matières. Au lieu d'isoler un personnage de son décor, au lieu de le « sublimer » classiquement, j'ai l'impression que tout se confond et tend vers le sombre. Mais pas forcément pour le plus moche. Car on pourrait se dire face à la logique « tout ce qui est éclairé se distingue et est sublimé » que tout ce qui est dans l'ombre pas ne mérite pas d'être beau. Alors que c'est évidemment plus complexe de ça, et qu'il peut y avoir une envie d'inverser cette logique. Et l'exemple que tu cites de *O fantasma* est très parlante.

Au clair-obscur en studio en studio, comme on a parlé dans *Gran Tour*, tu as déjà été confronté à des envies, des attentes de clair-obscur en lumière naturelle préexistante ?

RP : Oui souvent, même en documentaire. Dans de grandes maisons, avec des couloirs de portes alignées, et tu éclaires une porte et pas la suivante, etc. Ce genre de trucs je l'ai fait souvent, même avec les éléments qu'il y a sur place, pour avoir un peu de profondeur.

HM : Je repensais à *Tabou* [Miguel Gomes, 2012], tourné en noir et blanc, en deux périodes distinctes. La période à Lisbonne, est très contrastée, avec des lumières en direct, au Fresnel. Je me demandais quelles étaient les inspirations, est-ce que c'était là aussi le cinéma hollywoodien classique ?

RP : Pas vraiment. Ce qui était clair, c'est qu'on voulait essayer d'avoir 2 images complètement différentes, donc on a tourné cette partie à Lisbonne en 35mm. Et la deuxième en Afrique en 16mm. Donc déjà la matière elle-même de l'image était complètement différente, dans le grain, la profondeur de champ. Mon idée c'était d'avoir une lumière plus travaillée dans la première partie.

HM : Ça rejoint ce truc où la partie en Afrique est très libre, les personnages bougent beaucoup. Et à Lisbonne, avec cette vieille dame dans son appartement, ça bouge beaucoup moins. Il y a quelque chose où les personnages sont un peu fixés dans la lumière et ils sont pile à leur bonne position pour la lumière.

RP : Exactement. Par contre en Afrique, c'est la liberté. Et tu le ressens dans la lumière et dans les cadres. En opposition à une image plus contrainte dans les cadres, plus précis, à Lisbonne.

HM : Je me souviens d'une scène en intérieur assez sombre où les personnages sont assis et le fond est assez sombre derrière eux et on sent qu'ils ne vont pas bouger de cette scène assis. Alors que dans les séquences en Afrique, on s'attend toujours à ce que quelqu'un se lève, bouge, parte ailleurs.

RP : C'est aussi l'opposition ville contre la campagne africaine, avec des distances assez différentes. L'architecture contre la nature, il y a pas mal d'oppositions binaires. Et plus spécifiquement dans l'image, je savais que le résultat en 35mm aurait une gamme plus vaste de gris, une image plus riche ; et avec moins de nuances en 16mm, qui devait être une image de souvenir, de la mémoire altérée. Sur cette idée de mémoire, quand on pense à nos souvenirs, les images ne sont pas HD. Ce sont des idées. J'avais eu aussi l'idée, de travailler un peu comme nos collègues du début du XX^e siècle travaillaient en extérieur : sans électricité, avec le soleil et des réflecteurs. Bien-sûr la caméra a une batterie... mais on

avait pensé tourner avec une caméra à manivelle ou à ressort ! On avait aussi pensé à développer nous-même nos pellicules ; on a fait des essais qui avaient beaucoup d'erreurs de développement, de poussières. C'était très intéressant, mais on a laissé tomber car c'était trop compliqué quant à la quantité de pellicule à traiter tous les jours.

HM : C'est une démarche entière !

RP : On avait vraiment cette idée de faire deux tournages différents, des caméras différentes, avec deux méthodes.

HM : Pour finir, je voudrais qu'on revienne plus précisément sur un sujet qu'on a un peu esquissé : le traitement des visages. Parce que le clair-obscur sur un visage, c'est ce qu'on a le plus l'occasion de voir et il y a des manières de sublimer ou de défigurer un visage. J'ai envie de te poser une question bête exprès pour provoquer la discussion : est-ce que tu te méfies, en tant que chef opérateur, de cette puissance de la lumière qui va détruire ou défigurer un visage ?

RP : Non, pas du tout ! Depuis que j'ai commencé la lumière en photographie et au cinéma, cela m'intéresse beaucoup. C'est mon histoire personnelle, mais j'ai découvert le cinéma avec des films de Ingmar Bergman, où tu as un gros travail sur les visages, un travail photographique. Et aussi les films expressionnistes allemands, qui décrivaient des personnages monstrueux avec la lumière et le maquillage. Je déteste quand on me dit « mais je veux voir le visage » ; ce genre de préoccupations, normalement de producteur mais aussi de quelques réalisateurs, qui veulent toujours très bien voir le visage. Ce n'est pas intéressant... Ils croient que c'est une façon d'avoir des expressions ! Pour moi, avec mes outils, c'est un manque d'expression. Ça dépend des situations mais c'est tellement impressionnant ce qu'on peut évoquer avec la lumière.

HM : Oui, je crois qu'on est tous les deux d'accord là-dessus. Sur cette manière assez fascinante qu'a la lumière de recomposer un visage, de le détruire, de le montrer totalement différemment.

RP : Oui, j'adore ça, j'adore travailler ça. Mais sur la plupart des films, on n'a pas beaucoup de temps pour vraiment travailler le clair-obscur. On a le temps pour faire une ambiance, qui permet de faire le plus possible de plans sans changer la lumière – c'est ce qu'on nous demande de faire la plupart du temps de nos jours. Et après, quand finalement tu peux retravailler un peu la lumière pour les visages, t'as pas le temps. Sauf si c'est vraiment pour une star !

HM : C'est encore un peu l'opposition entre – comme on le disait tout à l'heure – l'atmosphère de la pièce en clair-obscur ou pas, et créer une image plus photographique et concentrée sur un visage.

RP : C'est difficile, on n'a pas le temps. Ou alors c'est une logique purement vers la beauté, le *beauty shot*, et pas vraiment pour le sens. Tu auras du temps pour faire de la lumière, mais c'est pour avoir un beau visage – donc pour d'autres raisons.

Alors parfois ce que je fais, un peu de manière maline, c'est dans le plan large avec l'atmosphère je suggère qu'on place les acteurs de sorte qu'ils soient déjà éclairés par un clair-obscur ou autre. Donc quand on passe au gros plan, la lumière est déjà marquée. Et souvent les réalisateurs ne s'en rendent pas tout à fait compte. Ou alors ils s'en rendent compte trop tard, au moment où « ah mais non il faut que ça soit raccord ».

Dossier de la Partie pratique de mémoire

Note d'intention pour validation, version du 29 janvier 2024 ;

corrigée dans les détails (fiche technique, liste de matériel réellement emprunté, scénario remis en page)

Synopsis et fiche technique

POURSUITE (titre provisoire) LA SÈVE (SOUS TA LANGUE) (titre définitif)

Un tribunal, une cellule, l'attente d'un jugement. Deux garçons : Warda, réfugié libanais, et Ange, loubard blanc. Une fuite aux toilettes qui se transforme en chasse à l'homme. La rencontre entre deux échappés qui, au-delà de leurs langues, tentent ensemble d'imaginer leur sort.

	Fiction
Langues	Français, Anglais
Durée	8 minutes
Format	4K, noir et blanc, 5.1
Tournage	Île-de-France
Produit par	ENS Louis-Lumière

Sur une idée originale de Hugo Margaron,
Scénario de Hugo Margaron et Kenzo Di Maggio,
Réalisé par Kenzo Di Maggio,
Direction de la photographie : Hugo Margaron.

Scénario

1. INT. JOUR. CELLULE D'UN TRIBUNAL.

Dans un coin de cellule, ANGE, un jeune homme blanc attend. Ses doigts grattent le mur abîmé et jaunâtre face à lui. Son regard arpente le reste de la pièce. La lumière extérieure d'une fenêtre plus loin dans la pièce dessine les contours du garçon. De l'autre côté du mur, une voix étouffée prononce un jugement.

VOIX OFF JUGE

...entré illégalement, en séjour,
illégal en France... Obligation de
quitter le territoire...

Silence. Hors-champ, la porte s'ouvre. Des pas se suivent. Un autre jeune homme, WARDA, d'origine libaise, dont on comprend qu'il vient d'écoper de l'OQTF, entre dans la cellule puis s'adosse contre un mur, face à ANGE. Leurs regards se croisent.

VOIX OFF GARDIEN

Ça va être à toi.

ANGE

Je peux juste aller pisser ?

Un temps. WARADA se redresse du mur sur lequel il s'était adossé.

WARDA

Me too.

2. INT. JOUR. TOILETTES DU TRIBUNAL.

ANGE, dont on ne voit que les pieds à travers le jour du bas de la porte des toilettes, dézippe son pantalon de façon audible. Devant lui, les pieds impatients d'un gardien. Ses pieds s'avancent ensuite vers ceux de WARDA, dans les toilettes voisines, puis son pas revient à ANGE. Bref arrêt, le gardien semble s'impatienter. Les pieds du gardien retournent à WARDA, laissant les pieds de ANGE seuls. ANGE lève un premier pied, qui disparaît sur un léger bruit d'eau, puis l'autre. Bruit d'aspiration. Les pieds du gardien se pressent devant la porte. Le gardien tambourine dessus.

3A. EXT. JOUR. FORÊT.

Au milieu d'une forêt verdoyante, ANGE s'extrait d'un large tronc creux couché. ANGE sort la tête la première. Face à lui, WARDA s'approche d'un pas calme. ANGE lève les yeux vers lui.

ANGE

Qu'est-ce que tu fais là ?

WARDA

I was just following you.

Un bref silence marque l'incompréhension. Soudain dans le tronc, les coups martelés du gardien résonnent à nouveau. La voix lointaine du geôlier se couple à d'autres, puis au bruit d'une

porte qu'on essaie d'enfoncer de force. WARDA attrape ANGE par le bras pour l'aider à se relever.

WARDA

Come !

Les deux garçons s'enfoncent en courant dans la forêt.

3B. EXT. JOUR. FORÊT.

A travers les arbres, les silhouettes de ANGE et WARDA qui courent aussi vite qu'ils peuvent, jetant parfois un regard vers l'autre.

3C. EXT. JOUR. ABORDS DU HANGAR ABANDONNÉ.

Derrière les fourrés, entre la végétation, une usine désaffectée se découvre. WARDA la repère, marque une pause pour s'assurer que ANGE le suit toujours puis reprend sa course en direction du hangar avant de s'y engouffrer, suivi de près par ANGE.

4. INT. JOUR. HANGAR ABANDONNÉ.

A l'intérieur du hangar abandonné, le silence. Les murs sont craquelés, recouverts de végétaux. La lumière entre comme elle peut à travers des carreaux cassés, se pose avec douceur sur le sol et les murs. De dos, ANGE cherche du regard, derrière un pan de mur, une potentielle présence qui les aurait suivis. WARDA regarde ANGE un instant puis s'approche de lui.

WARDA

Warda.

ANGE se retourne vers WARDA, interloqué. WARDA se rapproche plus près de lui et lui tend la main.

WARDA

Warda !

ANGE comprend, serre la main tendue de WARADA tout en le dévisageant.

ANGE

Ange.

Les deux garçons se regardent dans les yeux, leur poignée reste un instant immobile. ANGE semble en réflexion, il tente quelques mots dans un anglais très approximatif.

ANGE

How did you... Why... for...

Les mots maladroits laissent s'installer un petit silence. ANGE va pour tenter une seconde fois quelques mots, sa bouche s'entrouvre mais WARDA lui fait un signe du doigt comme pour lui indiquer d'attendre un instant. WARDA semble chercher quelque chose du regard, puis WARADA frôle ANGE, le contourne avant de s'enfoncer dans le hangar, laissant ainsi ANGE seul. ANGE se retourne vers lui, le regarde partir, l'air soucieux de n'avoir pas pu le retenir.

A l'autre bout du hangar, derrière une bâche ondulant au grès du vent, la silhouette déformée d'un WARDA qui prend la lumière. Au sol, son ombre s'agite minutieusement. Dans le grand vide de cet espace, WARDA cherche. Sa main caresse les surfaces, son corps se reflète dans une flaque.

WARDA revient vers ANGE depuis un coin sombre, traversant une raie de lumière, une fleur dans la main. Arrivé au niveau d'ANGE, WARDA lui tend la fleur.

WARDA

Warda. Flower.

ANGE, regarde avec tendresse la fleur, puis WARDA. Il reprend WARDA avec cette même tendresse.

ANGE

Fleur.

Les deux garçons se regardent dans les yeux. Autour d'eux, tout semble s'effacer, les rapprocher dans cette proximité nouvelle.

WARDA pointe son doigt sur son torse.

WARDA

Floeur.

Un temps. ANGE doucement pointe son doigt sur le torse de WARDA, à son tour.

ANGE

Warda.

Silence. ANGE se rapproche doucement de WARDA. Leur regard encore fixé dans celui de l'autre. Leur respiration s'accorde, leurs lèvres se rapprochent. Les deux garçons s'embrassent. Soudain, de la fumée surgit du dessous et les enveloppe jusqu'à les faire disparaître totalement.

5. EXT. NUIT. REVE.

Dans un épais nuage de fumée, des faisceaux lumineux se multiplient entre des arbres et percent le brouillard gris. Face à nous, des silhouettes policières se découvrent, torche à la main et se rapprochent dans un mouvement lent. Un faisceau pointé avec assurance. En face, le corps d'ANGE dans les bras de WARDA, à la manière d'une Pietà ou d'un Saint Sébastien, tous deux presque nus, visages caravagesques. La fleur de WARDA est dans les cheveux d'ANGE. Regard caméra. On entend soudain des bruits de pas au loin, comme venant de l'extérieur.

6. INT. JOUR. HANGAR ABANDONNÉ.

Les bruits de pas se font plus proches et plus forts. WARDA et ANGE se font face, les lèvres encore humides. Leurs têtes se tournent brusquement vers la source sonore. Il se regardent. Tous deux partent en courant, laissant le hangar à son abandon.

Note d'intention et relation avec la partie théorique du mémoire

Dans la juste continuité de ma partie théorique dépliant le clair-obscur à partir d'*Un chant d'amour*, unique film de Jean Genet, cette partie pratique de mémoire explorera les variations de contraste, de nuances, de dégradés, de représentations et d'appréhension des volumes sous la forme d'une courte fiction. En reprenant le modèle carcéral dans sa plus petite unité - la cellule, devenue cellule de transfert et d'attente d'un tribunal - et les deux prisonniers qui cette fois sont ensemble dans le même espace, se repose à mon sens la question que pose Genet dans son court-métrage : *Comment s'échapper d'un lieu ?* Et au-delà de la réponse pratique de l'évasion, son film semble pencher pour une évasion imaginaire, entre rêves et fantasmes.

Lorsque est venue l'idée de ce procédé fictionnel pour développer les différents clairs-obscurs, à la suite de Jean Genet, il m'est apparu évident que je devais me concentrer sur la direction de la photographie, avoir le regard concentré et averti principalement aux questions de lumière et de cadre. C'est pourquoi j'ai proposé à mon ami-e Kenzo Di Maggio, en master réalisation à l'Université de Paris 8, de prendre en charge la mise en scène. Nos regards sont très proches et se croisent sur bien des thèmes et manières. Nous avons co-écrit le scénario, et déjà le jeu d'échanges fut hautement créatif, toujours à se poser la question du trop ou du pas assez, de coller ou décoller à la référence Genet. Nous avons su, je crois, nous approprier et apporter notre touche.

Pour répondre à la question de l'évasion, nos deux personnages s'échapperont immédiatement, via une image poétique, presque magiquement, pour laisser entre-voir leur rencontre ; eux qui ne semblent d'abord partager que l'évasion. D'une image sans perspective, bouchée par un coin de mur vétuste, d'autres perspectives s'ouvriront, notamment en forêt où les fonds seront plus riches, et partagés entre zones sombres et zones claires.

Et s'en suivront des variations de lumières et d'atmosphères ; notamment dans un hangar abandonné que les deux hommes découvriront, où un jeu de cache-cache s'établira. Entre le montré, le caché, le suggéré par la lumière en clair-obscur qu'offrira ce lieu, les figures se recomposeront, allant parfois jusqu'à l'apparition abstraite. Comme chez Genet, il s'agit dans ce lieu abandonné, délaissé, d'y trouver une autre beauté, une « beauté-contre » de nos deux personnages marginaux : « Je décidai de vivre tête baissée, et de poursuivre mon destin dans le sens de la nuit, à l'inverse de vous-même, et d'exploiter l'envers de votre beauté » (*Journal du voleur*, p. 104). En retournant la beauté, en plus de proposer de suivre le parcours de personnages au banc

de la société, Genet trace le chemin esthétique d'une subversion – où le clair-obscur occupe, il me semble, une place décisive.

Avec le grand attachement pour les lieux et la matière de ces lieux, la photographie devra s'attacher à saisir la texture, la rigidité ou la souplesse, le grain des murs, des écorces, des détails. De rugosités du monde en taches, la lumière rasante ou diffuse viendra révéler brillances et cavités. Au gré des séquences, différents types de modelés, de nuances, de rapports entre la figure et le fond (fond sombre/figure claire et fond clair/figure sombre) se déploieront pour tenter de provoquer d'autres manières d'appréhender corps, personnages et sensations. Au début, le film sera proche du monochrome désaturé, allant du gris du brun. Puis se développera la saturation de certaines couleurs, notamment celles des paysages extérieurs, ou lors de la vision de l'arrestation.

Souvent, la mise en scène s'attachera avec une certaine sobriété bressonienne pour les gestes, les regards discrets : c'est-à-dire avec la plus grande concentration sur le banal, sans fioriture. Ainsi le passage « magique » dans la cuvette sera filmé et suggéré le plus sobrement et simplement possible : cachés par la paroi des toilettes, les pieds disparaîtront et un son décrira précisément ce passage. La vision « rêvée » de leur arrestation par les policiers, comme une apparition imaginaire et romanesque de ce qui pourrait leur arriver, sera une bascule de stylisation, autant à la mise en scène qu'à la lumière. Surpris dans les faisceaux de lampes, ils adopteront une pose picturale classique, dans les bras l'un de l'autre tels deux Saints Sébastien affalés (*Saint Sébastien*, Mattia Preti) - un procédé que D. Jarman a beaucoup employé dans son *Caravaggio*, et qui est également repris avec une ironie stimulante dans la caserne de *Feu follet* (2022, J.-P. Rodrigues).



Hugo MARGARON

📅 26 ans

📞 07 81 10 43 56

✉ hugo.margaron@gmail.com

🏠 18 rue Labat, 75018 Paris

🚗 Permis B

📍 Lille Paris

HABILITATION

Formation à l'habilitation
électrique B2V-BR

LANGUES

Anglais

Écrit et parlé couramment

Espagnol

Niveau scolaire

CENTRES D'INTÉRÊT

Photographie

numérique et argentique,
développement maison de
négatifs et tirages

**Admiration et pratique des
arts plastiques**

Lecture

littérature, essais, revues de
cinéma

FORMATIONS

Master Cinéma

Ecole nationale supérieure Louis Lumière - Saint-Denis - De 2021 à juin 2024

Master Cinéma et Nouvelles images

Université de Lille - Villeneuve d'Ascq (Nord) - De 2019 à 2021

Licence Études cinématographiques - mention Très Bien

Université de Lille SHS - Villeneuve d'Ascq (Nord) - De 2016 à 2019

Baccalauréat scientifique - mention Bien

Lycée Charlotte Perriand - Genech (Nord) - 2016

Option Arts Plastiques en Seconde. Option Cinéma-audiovisuel en 1ere et Terminale S.

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE

La sève (sous ta langue)

ENSL - fiction - 8min - 4K - 2024

réalisé par Kenzo Di Maggio

L'Erbaccia

Amka films/HEAD - 20min - Super16 - 2K - 2024

réalisé par Anna Simonetti

Troisième Oeil [cadreur]

ENSL - fiction - 16min - 4K - 2023

réalisé par Arnaud Vienne ; DOP : Quitterie Huchet

S'entendre

Les Films du Dispensaire - fiction - 34min - 4K - 2023

réalisé par Kendrys Legenty

L'écume des nuits

ENSL - fiction - 3min - 35mm - 2023

scène réalisée par Esther Bourcereau ; atelier 35mm "Lumières mobiles"

Quelques unes de vos nuits

ENSL - documentaire - 10min - HD - 2022

réalisé par Marion Le Taillandier ; documentaire de création autour des nuits de
quelques chauffeurs routiers

Revoir Nathalie

Les Films du Dispensaire - Fiction - 17min - 2K - 2022

Au-delà des buissons rouges

Fiction - autoproduit - 15min - 2K - 2021

Lou dans les fleurs

fiction - autoproduit - 8min - Super 16 - 2020

co-réalisé avec Auxence Magerand

ASSISTANT CAMÉRA

1er assistant caméra

Fictions, documentaires, essais - Paris/Lille - Depuis 2020

Films en numérique, en 35mm, en Super16. Courts et moyens métrages.

Court métrage "La Loire", 17', 2022, 2K, G.R.E.C. ; DoP Bastien Leroux-Rebut

Clip Biesmans - Cold Void, 4', 2021, Super16 ; DoP Julie Chevailler

Court-métrage "Loiseau", 15', 2023, Super16 et 2K ; DoP Julie Chevailler

Court-métrage "Concerto Danzante", 17', 2K : DoP Romain Charoussat

Court-métrage "Les Enfants prodigues", 20', 2023, 4K, ENSL ; DoP Raphaël Martin

Liste caméra

Chef opérateur : Hugo MARGARON / h.margaron@ens-louis-lumiere.fr / 07 81 10 43 56

1ere AC : Esther BOURCEREAU / e.bourcereau@ens-louis-lumiere.fr / 06 01 25 04 00

2nde AC : Chloé BENOIT / c.benoit@ens-louis-lumiere.fr

DATES TOURNAGE : du 19 au 22 avril, en Île-de-France

Essais les 17 et 18 avril

FORMAT : 4K 17:9 X-OCN XT @25fps – confo 1,66

CAMERA

- 1 SONY VENICE ; monture PL
avec BP-8
- 1 Module d'enregistrement R7

OPTIQUES (MONTURE PL)

- 1 Série Cooke mini S4 T2,8
18 / 25 / 32 / 50 / 75 / 100

DATA

- 2 Cartes AXSM 512 Go
- 1 Lecteur AXSM
- 1 Tour RAID
- 1 Disque navette 2To
- 1 MacBook Pro équipé SilverStack

BATTERIES

- 4 V-lock
- 1 chargeurs V-lock 2 voies
- 1 Bebob Cube 1200

ACCESSOIRES

- 1 Follow-Focus ARRI FF-5
- 1 Commande de point C-MOTION HF C-Pro et moteurs
- 1 LMB 4x5,6
- 1 Paire de tiges 15mm courtes
- 1 Paires de tiges 19mm courtes
- 1 Kit poignées SHAPE

FILTRES ET DIOPTRIES

- 1 Polaframe
- 1 Série Black Pro Mist
1/2 ; 1/4 ; 1/8
- 1 Série Mitchell Diffusion
A / B / C / D
- 1 Série Fog

- 1/8 ; 1/4 ; 1/2 ; 1
 1 Série de dioptries 114mm
 +1/2 ; +1 ; +2

VIDEO

- 1 Moniteur 24" SONY LMD-A170
 avec pied sur roulettes, et plaque pour batterie v-lock sortie XLR 4 Femelle ?
 1 Starlite
 1 Cinemonitor + sangle
 1 Liaison HF Hollyland
 2 Touret BNC 25m
 8 Câbles BNC (2*10m, 2*5m, 2*40cm, 2*20cm)

PETITE MACHINERIE & ROULANTE

- 1 Tête fluide 9+9
 1 Grandes branches
 1 Petites branches
 1 Base
 1 Roulante caméra Adicam
 1 Grande bâche

VALISE OPERATEUR

- 1 Thermocolorimètre Minolta
 1 Verre de contraste
 1 Colorchecker Macbeth
 1 Charte de gris
 1 Gris Neutre 18%

Liste lumière

Matériel	Qté.
SOURCES HMI & ACC.	
Fresnel 2.5kW	1
<ul style="list-style-type: none"> • ballast • montée de lampe 	
Arri M18	1
<ul style="list-style-type: none"> • ballast • montée de lampe 	
Alpha 1600	1
<ul style="list-style-type: none"> • ballast • montée de lampe • set de lentilles • barndoors 	
Joker Bug 800	2
<ul style="list-style-type: none"> • ballast • montée de lampe • set de lentilles • barndoors 	
Joker Bug 400	1
<ul style="list-style-type: none"> • ballast • montée de lampe • set de lentilles • barndoors 	
Joker Bug 200	1
<ul style="list-style-type: none"> • ballast 	

<ul style="list-style-type: none"> montée de lampe set de lentilles barndoors 	
Bug-a-beam Joker <ul style="list-style-type: none"> iris porte-filtre couteaux 	2
Softube Joker	1
Chimera S	1
Pancake M	1
Speed-ring Joker Bug	2
Kit Screams Vert/Jaune/Rouge pour M18, Alpha 1600, 800, 400, 200	-
SOURCES LED & ACC.	
Vortex V8 <ul style="list-style-type: none"> snapgrid ballast montée de lampe 	1
SL1 Switch <ul style="list-style-type: none"> snapgrid diffuseur ballast montée de lampe 	1
Kit 4 Astera Titan	1
Astera Power Box	1
Astera Bluebox	1
Carcasse Kino 120 4 tubes + grid	1
LUPO Fresnel Led équiv. 1kW	1
SOURCES TUNGSTÈNE	
Fresnel 650/500W	2
Fresnel 300W	2
ENERGIE	
Lignes 10m monophasé 16A	20
Triplette	6
Ligne tri 64A 10m	3
Tonneau 64A	1
Ligne tri 32 À 5m	3
Boite M6	2
Cube 1200W (pour LUPO Fresnel Led)	1
MAÎTRISE	
Cadre 12"x12" et 8"x8"	1
Toile 12"x12" Ultrabounce Griffoline	1
Toile 12"x12" Silent Grid Cloth 1/2	1
Toile 8"x8" Ultrabounce Blanc/Argenté	1
Toile 8"x8" Silent Grid Cloth 1/2	1
Toile 8"x8" Silent Grid Cloth 1/4	1
Poly 2*1m blanc/noir	1
Poly 1*1m blanc/noir	1
Poly 1*1m blanc/argenté	1
Déprons	2
Floppy	3
Drapeau M	4
Drapeau S	1
Cutter	1
Kit Mama L : vert, jaune et rouge	1
Kit Mama M : vert, jaune et rouge	1
Kit Mama S : vert, jaune et rouge	1

Réflecteur 1*1m sur lyre 28	1
Cadre 120 Full Diff	1
Cadre 120 ½ Diff	1
Cadre 120 ¼ Diff	1
Cadre 90 Vide	1
Cadre 60 ½ Diff	1
Cadre 60 Vide	1
Snapgrid 4"x4" pour cadre 120	1
Cucoloris	1
PIEDS	
Wind-up	3
Pied de mille	10
Pied U126	5
Baby de mille	1
Baby 5k	1
Pieds roulette U126	1
Rallonge de U126 1m	2
MACHINERIE LUMIÈRE	
Déport rotule 1m	2
Déport rotule 0.5m	2
Porte poly	2
Rotules	10
Rotules Jumbo	2
Cyclone Grande	4
Cyclone Petite	2
Clamp Junior	2
Clamps	10
Bras magique	4
Pinces Stanley	20
Pattes d'oie	1
Elingues	10
Math boom	1
DIVERS	
Roulante pieds	1
Diable	1
Escabeau 4 marches	1
Escabeau 5 marches	1
Caisses	4
Tonneau pour prolongs	1
Porte dessins	1
Gélatines classiques : CTO (Full, ½, ¼, ⅛), CTB (Full, ½, ¼, ⅛), Diff (Full, ½, ¼, ⅛), ND (0.3, 0.6, 0.9, 1.2), Plus Green (Full, ½, ¼, ⅛), Minus Green (Full, ½, ¼, ⅛)	-
Gélatines à effet : No Color Straw, Full Straw, Sodium, Pale Gold, Deep Blue, Deep Lavender, Zenith Blue	-
Cinefoil	-
Pinces à linge	20
Pinces dessin	10
Machine à fumée	1
Liquide fumée	1
Lampes de rechange HMI	-

Liste machinerie

Matériel	Quantité
STRUCTURE	
Barre alu 5m	2
Barre alu 3m légère	1
Barre alu 2m	1
Barre alu 1m	1
Collier double	4
Autopole 2.10m-3.70m	1
Autopole 0.8m-1.30m	2
Collier simple 28	4
Collier simple 16	4
CPK	1
OCCULTANT	
Borniol de sol	1
Borniol 6*6m	2
Borniol 3*5m	2
Borniois 2*3m	2
Caisse chutes de taps	1
CUBES	
Cube 15*20*30cm	6
Cube base 40	1
Cube base 20	2
Cube base 10	1
Cube base 5	1
Cube base roulette	1
SÉCURITÉ	
Geuses oranges	10
Bouts	6
Lests orange pour Mathboom	1
Piquets (haubanage)	4
Poignées d'ascension	4
Élingues tissus	8
Mousquetons	8
Poulie	2
Sangles simple	6
Sangles à crochet	10
Bâche 3*4m	2
Parasol	1
MOUVEMENTS CAMÉRA	

Paire de rails 3m	1
Paires de rails 2m	2
Paire de rails 1m	1
Paire de rails 50cm	1
Traverses	8
Petit plateau de travelling	1
European coupling + papillon	1
Roues Bogies	4
Tête F7	1
Coupole déportée 120 15cm	1
Coupole déportée 120 35cm	1
Coupole droite 120	1
Colonne bazooka	1
Caisse de cales	2
Base European Coupling	1
DIVERS	
Grand niveau à bulle	1

Listes artistique et technique

Rôle	Acteur
ANGE	Siméon Poissonnet-Maillet
WARDA	Antonius Ghosn

Poste	
Réalisateur-trice	Kenzo Di Maggio
Assistant réalisateur	Auxence Magerand
Scripte	Jeanne Simone
Casting	Francelin Didier
Directeur de la photographie	Hugo Margaron
1er assistante caméra	Esther Bourcereau
2nde assistante caméra	Cholé Benoit
Chef opérateur son	Antonin Ye
Assistants son	Armand Dulieu Rémi Trouillet Paul Beaudoin Jean-Baptiste Vialard
Chef éclairagiste	Victor Cazal
Électricien-ne-s	Laura Melot Léo Merchadou Gwenn Santiago
Chef machiniste	Malivaï Veillerant
Renfort machiniste	Constance Roche
Cheffe décoratrice	Lisa Morel
Assistants décorateurs	Sacha Degardin Léonard Membre
Costumes	Kenzo Di Maggio
Directeur de production	Léonard Membre
Régisseur général	Martin Sanchez
Régisseuse adjointe	Andréa Vitti
Montage image	Hugo Margaron & Kenzo Di Maggio
Étalonnage	Hugo Margaron
Musique originale	Matisse Di Maggio

Table des matières

INTRODUCTION	8
CHAPITRE 1 : FILM SUBVERSIF ? POEME PERVERS	16
1. Genèse et censure d'un film en 35mm	16
<i>Un film interdit ? Autocensure et discrétion d'un auteur</i>	17
<i>Film érotique ou poésie muette</i>	20
2. Le regard du maton : système.....	22
<i>Topographie carcérale</i>	22
<i>Regard pervers, spectateur complice ?</i>	26
<i>Rapports de force carcéraux : système de raccords</i>	32
<i>Pour le beau plutôt que pour le raccord</i>	37
3. Subversion et perversion	40
<i>Le nu masculin a-t-il une « force destructrice » ?</i>	40
<i>L'ordre symbolique de la subversion – toujours relative</i>	42
<i>Vers l'obscur : dialectique perverse</i>	46
CHAPITRE 2 : CLAIR ET OBSCUR, DE LA SURFACE AU VOLUME	50
1. Sublimier : usages de la lumière et du fond.....	50
<i>Le clair pour faire l'obscur</i>	50
<i>Qualifier le noir, styliser la réalité</i>	53
2. Montrer/cacher : suggérer.....	59
<i>Profondeur et surgissement</i>	59
<i>Bref détour par la photographie érotique</i>	68
<i>Un éclairage du mal : la suggestion du pire</i>	70
3. La pose, le marbre : statuaire.....	73
<i>Dans les cellules : poser, s'exposer</i>	74
<i>Idéal marmoréen</i>	77
<i>L'éclat comme opposition au monde</i>	83
CHAPITRE 3 : LA MATIERE OU L'IMAGINAIRE.....	86
1. La matière des murs	86
<i>« Politesse » d'une surface plane</i>	86
<i>État sensible de la prison</i>	89
<i>Perméabilité d'un mur mou</i>	92

2. L’imaginaire depuis l’obscur	96
<i>L’ombre comme lieu de l’imagination : Genet avec Tanizaki ?</i>	<i>96</i>
<i>Détails et contours d’un corps à fantasmer</i>	<i>104</i>
<i>Un idéal queer-obscur est-il possible ?</i>	<i>110</i>
3. Stylistique claire-obscur, voie réaliste « trouble »	115
<i>Noir-et-blanc ou couleur</i>	<i>117</i>
<i>Éclats : textures des corps et du dehors</i>	<i>124</i>
CONCLUSION.....	134
BIBLIOGRAPHIE THEMATISEE	137
FILMOGRAPHIE	141
TABLE DES ILLUSTRATIONS	142
ANNEXES.....	144
<i>« Jouer avec l’idée de la peinture », entretien avec Rui Poças (AIP, ABC), directeur de la photographie.....</i>	<i>144</i>
DOSSIER DE LA PARTIE PRATIQUE DE MEMOIRE	154
<i>Synopsis et fiche technique.....</i>	<i>154</i>
<i>Scénario.....</i>	<i>155</i>
<i>Note d’intention et relation avec la partie théorique du mémoire</i>	<i>158</i>
<i>CV.....</i>	<i>160</i>
<i>Liste caméra.....</i>	<i>161</i>
<i>Liste lumière.....</i>	<i>162</i>
<i>Liste machinerie.....</i>	<i>164</i>
<i>Listes artistique et technique</i>	<i>167</i>
TABLE DES MATIERES	168