

VIRGINIE PODVIN

Université de Brest

CECJI

Masque(s) et cinéma européen

C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à *travers* la poésie, par et à *travers* la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau ; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé.

Charles Baudelaire ¹

1 Ch. Baudelaire, « Théophile Gautier [I] », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1990, t. 2, p. 113-114.

Ce qu'Europe et masque partagent, leur étendue. Étendue géographique pour le continent, étendue de nature plurielle pour le masque : masques que l'on met, que l'on retire. Masques durs, masques mous. Éléphants, moins élégants. Comiques, tragiques, féériques, bon enfant, moins bon enfant, enfantins, à l'unité, par centaines, dans la rue, au musée, en entier, de moitié, verts, rouges, noirs, blancs, musicaux, dansants, chirurgicaux. Carnavalesques, de bals masqués, fastueux ou modestes, avec la séduction timide de Rita Hayworth. En plans larges ou rapprochés. Fastueux, mortuaires, clownesques, sur scènes, social, de poupées ou marionnettes, Ku Klux Klan, ajustés, moins ajustés, à gaz, de cire, de vie, à oxygène, sous l'eau, dans le ciel, sur Mars, masques de nuit ². Ce qu'Europe, masque

2 L. Feuillade, *Fantômas*, 1913 ; J. Huston, *Le Dernier de la liste*, 1963 ; R. Wallace, *L'Homme au masque de fer*, 1998 ; I. Bergman, *L'Heure du loup*, 1968 ; A. Dupontel, *Au Revoir là-haut*, 2017 ; J. Demme, *Le Silence des agneaux*, 1991 ; B. Edwards, *Diamants sur canapé*, 1961 ; D. Lynch, *Elephant Man*, 1980 ; J. Cocteau, *La Belle et la Bête*, 1946 ; C. Eastwood, *Un monde parfait*, 1993 ; B. Mandico, *Les Garçons sauvages*, 2017 ; V. Flemming, *Le Magicien d'Oz*, 1939 ; J. Wan, *Saw*, 2004 ; J. McTeigue, *V pour Vendetta*, 2006 ; S. Levinson, *Assassination Nation*, 2018 ; C. Marker, A. Resnais, G. Cloquet, *Les Statues meurent aussi*, 1953 ; P. Almodovar, *La Piel que Habito*, 2011 ; J. Schumacher, *Le Fantôme de l'opéra*, 2004 ; C. Russel, *The Mask*, 1994 ; G. Franju, *Nuit rouge*, 1974 ;

et cinéma partagent : l'œil. Le nom « Europe » provient en effet de deux anciens termes grecs : *eurýs* – large, qui s'étend en largeur, vaste, qui s'étend au loin – et *óps* – regarder en face, regard, œil. Europe signifie donc « [qui a] de grands yeux », à l'instar de la princesse enlevée, sur la plage de Sidon, par Zeus déguisé en taureau blanc. Œil, organe phare de l'art cinématographique, ne serait-ce que de citer *l'œil caméra* de Dziga Vertov ou *Film* de Beckett, préalablement intitulé *The Eye*, et que débute et termine une même image, un œil. Europe, masque et cinéma se tiennent donc

A. Cayatte, *Le Chanteur inconnu*, 1947 ; D. Lynch, *Twin Peaks*, 1992 ; B. de Palma, *Phantom of the Paradise*, 1974 ; T. Takeshi, *Zatoichi*, 2003 ; J.P Melville, *Un Flic*, 1972 ; F. Fellini, *Casanova*, 1976 ; M. Camus, *Orfeu Negro*, 1959 ; J. Vigo, *À propos de Nice*, 1930 ; S. Coppola, *Marie Antoinette*, 2006 ; J. Tati, *Les Vacances de Monsieur Hulot*, 1951 ; C. Vidor, *Gilda*, 1946 ; J. Demy, *Peau d'âne*, 1970 ; P. Leconte, *Ridicule*, 1996 ; S. Kubrick, *Eyes Wide Shut*, 1999 ; J. Huston, *Au-dessus du volcan*, 1984 ; V. Sjöström, *Larmes de Clown*, 1924 ; F. Fellini, *Les Clowns*, 1971 ; A. Mnouchkine, *Molière*, 1978 ; I. Bergman, *Persona*, 1966 ; S. et T. Quay, *La Rue des crocodiles*, 1986 ; T. Gilliam, *Brazil*, 1985 ; K. Kieślowski, *La Double vie de Véronique*, 1991 ; D.W. Griffith, *Naissance d'une nation*, 1915 ; S. Lee, *Blackkkklanceman*, 2018 ; Q. Tarantino, *Django Unchained*, 2012 ; S. Coppola, *Virgin Suicides*, 1999 ; J-P. Salomé, *Arsène Lupin*, 2004 ; M. Harron, *American Psycho*, 2000 ; D. Lynch, *Blue Velvet*, 1986 ; T. Malick, *Tree of life*, 2011 ; L. Besson, *Le Grand Bleu*, 1988 ; B. Keaton, *La Croisière du Navigator*, 1924 ; J. Boorman, *Zardoz*, 1974 ; B. de Palma, *Mission to Mars*, 2000 ; B. Edwards, *Diamants sur canapé*, 1961.

la main, et il s'agit de présenter une vision microscopique et orientée de cette ronde des mains. Quelle Europe, quel cinéma, quel(s) masque(s) ? Un cinéma de personnes pour lesquelles regarder n'est pas sans conséquences, un cinéma de personnes que le réel fascine, à ce point qu'une obsession se dessine : en dépasser les apparences. Un cinéma dans lequel nous flottons, en ce sens qu'aucune grille de lecture ne permet de transposer dans le registre de l'intelligible celui du sensible qu'il vise. Pour une approche du sensible, le masque, tout comme le grain d'encens baudelairien qui remplit l'église³, est celui, immatériel, de la lumière, du reflet, du maquillage. Un masque sans masque en quelque sorte, tels ceux contemplés dans *Bleu*, *Pierrot le Fou*, *Mort à Venise* et *Les Ailes du Désir*⁴.

Masque sans masque, le reflet. Il est bleu sur le visage de Juliette Binoche, dite Julie, dans le *Bleu* de Kieślowski. Julie, ayant famille perdue, tente une absence à tout. Il n'est pas un sentiment qui ne lui paraisse comme un risque en ce qu'il est précisément possibilité d'une ouverture

3 Ch. Baudelaire, « Le Parfum », *Les Fleurs du Mal*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1990, t. 1, p. 39.

4 K. Kieślowski, *Bleu*, 1993 ; J.-L. Godard, *Pierrot le fou*, 1965 ; L. Visconti, *Mort à Venise*, 1971 ; F. Fellini, *La Strada*, 1954 ; W. Wenders, *Les Ailes du désir*, 1987.

dans les plis d'une survie glacée. Film de sensations, Kieślowski explore la richesse sensorielle du matériau perceptif en sculptant pour ainsi dire la lumière. Le lustre bleu, accroché dans la chambre de l'enfant disparue Anna, ponctue de sa présence le film en son entier, se reflétant à divers instants sur le visage de Julie. Le poétique prend le pas sur l'ordre simple de la compréhension d'une histoire qui pourrait ainsi se résumer : Renaissance. *Bleu* décrit la confrontation houleuse entre échos trop puissants des liens antérieurs et sensations éprouvées au contact du présent pour retrouver une présence au monde. Affaire d'ambition et de style. Ambition d'aller au-delà de l'immédiatement accessible, au-delà des masques disponibles donc – « Je crois », déclara Kieślowski après le *Décatalogue*, « que je m'éloigne de la description pure de la réalité, de ce qui est à l'extérieur. Je m'approche beaucoup plus de la description de ce qui se trouve à l'intérieur. C'est parce que je me moque de la politique, du social. Ce qui m'intéresse vraiment, c'est comment un être humain se comporte, se retrouve [...]. J'appelle ça plutôt un élément métaphysique. Probablement ce qui m'intéresse est ce qui se trouve dans ma tête, dans mes tripes, en moi. L'extérieur n'existe pas. Dans la plupart de mes films et dans ceux que je ferai, si je fais encore quelque chose, il y aura ces

éléments métaphysiques »⁵. La couleur suggère poétiquement l'idée du cheminement de Julie, et le bleu possède une empreinte spirituelle, ne serait-ce que d'appeler à notre mémoire l'œuvre de Poussin, *Lamentation sur le corps du Christ mort*⁶. Bleu qui clôt le long métrage, la caméra marquant un mouvement ascendant pour rejoindre le ciel. Cette élévation, initialement absente, fut ajoutée au montage. Besoin d'ouverture et d'espoir, à l'instar de Tchekhov qui termina ainsi sa *Mouette* : « l'essentiel, c'est de savoir endurer. Apprends à porter ta croix et garde la croyance. J'ai la foi, et je souffre moins »⁷. La première rencontre de Kiesłowski avec le producteur témoigne d'un intérêt marqué pour le mystère. Leur collaboration, pourtant première, n'est pas évoquée une seule fois au cœur d'une conversation initiale qui interroge les points d'achoppement entre Judaïsme et Christianisme. L'inspiration chrétienne est présente dans *Bleu* – les reflets bleus du lustre sur le visage de Julie – les rayons du soleil sur ce même visage – sont autant de visitations : « Je

5 V. Amiel (dir.), *Krzysztof Kiesłowski*, Paris, Positif : J.-M. Place, 1997, p. 47

6 N. Poussin, *Lamentation sur le corps du Christ mort*, National Gallery d'Irlande, NG1 214, Huile sur toile, H 94cm L 130cm.

7 A. Tchekhov, *La Mouette*, G. Cannac, G. Perros (trad.), Paris, Le Livre de Poche, 1963, p. 182.

m'approche de ce qui n'est pas clair, de ce qui est mystère, de ce qui est doute »⁸. L'itinéraire de Julie n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'épître de Paul aux Corinthiens, épître reprise dans le chœur final du memento musical de la partition de Patrice, son défunt époux. La notion phare de cette épître, l'Amour, se cristallise en Julie durant la seconde partie du long métrage, dans la mesure où celle-ci entre en correspondance avec toutes sortes de personnages inconnus :

Quand je parlerais en langues, celle des hommes et celle des anges, s'il me manque l'amour, je suis un métal qui résonne, une cymbale retentissante. Quand j'aurais le don de prophétie, la science de tous les mystères et de toute la connaissance, quand j'aurais la foi la plus totale, celle qui transporte les montagnes, s'il me manque l'amour, je ne suis rien. Quand je distribuerais tous mes biens aux affamés, Quand je livrerais mon corps aux flammes, S'il me manque l'amour, je n'y gagne rien. L'amour prend patience, l'amour rend service, il ne jalouse pas, il ne plastronne pas, il ne s'enfle pas d'orgueil, il ne fait rien de laid, il ne cherche pas son intérêt, il ne s'irrite pas, il n'entretient pas de rancune, il ne se réjouit pas de l'injustice, mais il trouve sa joie dans la vérité. Il excuse tout, il croit tout, il espère tout, il endure tout. L'amour ne disparaît jamais. Les prophéties ? Elles seront abolies. Les langues ? Elles prendront fin. La connaissance ? Elle sera abolie. Car notre connaissance est limitée, et limitée notre prophétie. Mais quand viendra la perfection, ce qui est limité sera aboli. Lorsque j'étais enfant, je parlais comme un enfant, je pensais comme un enfant, je raisonnais comme un enfant. Devenu homme, j'ai mis fin à ce qui était propre à l'enfant. À présent,

8 K. Kieślowski, *op. cit.*, p. 52.

nous voyons dans un miroir et de façon confuse, mais alors, ce sera face à face. À présent, ma connaissance est limitée, alors, je connaîtrai comme je suis connu. Maintenant donc ces trois-là demeurent, la foi, l'espérance et l'amour, mais l'amour est le plus grand.⁹

L'individuel se fond peu à peu dans l'Universel. La scène d'amour finale entre Julie et Olivier figure l'humanité renaissante. En ce sens, ils sont version moderne d'Ève et d'Adam, ce que corrobore notre Ève de Julie, archétype du féminin. Son itinéraire recouvre, en effet, une sorte d'universalité des possibles. Elle est à la fois une femme et toutes les femmes. Incarnation de l'épouse, de l'amante, fille protectrice d'une mère hagarde, faisant preuve encore d'un amour sororal à l'égard de sa voisine strip-teaseuse, faisant preuve d'un amour maternel pour un enfant autre que le sien, décidant d'assurer un foyer à l'enfant qu'une autre femme attend de son mari. Femme artiste qui compose, prolongeant ainsi le personnage de Véronika de *La Double vie de Véronique*. Masque sans masque, le reflet bleu est symbole d'une aspiration vers un au-delà.

La lecture religieuse implose littéralement, comme le visage de Ferdinand Buisson, dans *Pierrot le Fou* de Godard, mais le bleu n'en

⁹ *La Bible*, Première Épître de Paul aux Corinthiens, 13, TOB, Paris, Éditions du Cerf, 2004, p. 1621.

demeure pas moins symbole d'« une postulation des nerfs »¹⁰ pour reprendre les termes du poète. D'ailleurs, la figure de poète n'est jamais éloignée de Ferdinand Griffon et, bien qu'il lise le *Guignol's band* de Céline, c'est l'aura de Rimbaud qui perle. Et le poète d'être cité : « L'amour est à réinventer », « Elle est retrouvée. / Quoi ? – L'Éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil »¹¹. Son portrait, noir et blanc, est succinctement révélé par l'image portée à l'écran, portrait orné de voyelles de couleurs, incarnation de la parole poétique par l'image, justement poétique, de Godard¹² qui file les correspondances : Ferdinand, désargenté, refuse de travailler, fuit vers le sud, se mêle à un trafic d'armes africain – réminiscences rimbaldiennes. Ferdinand Buisson, Rimbaud des temps modernes au visage peinturluré de bleu – masque sans masque – sonde les « ciels gris de cristal »¹³ avant de se dissoudre, dynamite aidant, sur le rocher qui surplombe la mer, bleue encore¹⁴.

10 Ch. Baudelaire, « Théophile Gautier [I] », *op. cit.*, p. 114.

11 A. Rimbaud, « Délires I. Vierge folle », *Une saison en enfer*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 260 ; A. Rimbaud, « L'Éternité », *Fêtes de la patience*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 215.

12 Cf. J.-L. Godard, *Pierrot le Fou*, 1965, 1h13min21s.

13 A. Rimbaud, « Les Ponts », *Illuminations*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 300.

14 Cf. J.-L. Godard, *Pierrot le Fou, op. cit.*, 1h43min03s

Mer devant laquelle meurt Aschenbach dans la *Mort à Venise* de Visconti, vieux beau qui revêt le masque sans masque, cette fois blanc, dans l'espoir d'approcher Tadzio, incarnation de l'idéal de beauté éthérée à laquelle il a désespérément tenté de donner expression dans ses créations musicales. Dix-neuf cent onze, Belle Époque dans une Venise visitée par la bourgeoisie insouciante. Dans l'hôtel de luxe où il loge, le Grand Hôtel des bains, Gustav von Aschenbach, vieux compositeur en villégiature – personnage librement inspiré de Gustav Mahler –, est troublé par un jeune adolescent androgyne, le Polonais Tadzio. Cette vision le conduit à remettre en question les certitudes acquises au cours d'une vie. Dans une ville qu'il sait en proie à une épidémie de choléra dissimulée par les autorités, Aschenbach, au lieu de fuir, meurt lentement sur la plage du Lido en contemplant la grâce de Tadzio, à qui il n'aura jamais osé parler¹⁵.

De grâce, de chagrin et de mer, il est également question dans *La Strada* de Fellini¹⁶. À la suite du

jusqu'à la fin du long métrage.

15 Cf. L. Visconti, *Mort à Venise*, 1971, 2h10s jusqu'à la fin du long métrage.

16 *La Strada* de F. Fellini est l'un des dix films phares de K. Kieślowski. Dans une interview réalisée pour *L'Express*, ce dernier déclara préférer la littérature au cinéma, considérant même ce dernier comme un média et non comme un art. Selon lui, les seules exceptions étaient les films de

décès de son assistante Rosa, Zampano, costaud brutal, forain ambulant, « achète » à une misérable mère de famille la gentille Gelsomina, jeune fille lunaire au masque sans masque. Voyageant dans une pauvre carriole tractée par une motocyclette, Gelsomina seconde Zampano lors de son grand numéro de briseur de chaînes. Zampano ne la considère guère, ne lui accorde aucune attention. À l'occasion d'une de leurs étapes, Gelsomina est fascinée par le gracile Fou qui exécute un dangereux numéro de funambule. Pour une raison inconnue, Zampano est en conflit avec le Fou qui se moque systématiquement de lui. Une première dispute aboutit à l'emprisonnement, pour quelques jours, de Zampano. Les deux se retrouvent plus tardivement sur une route de campagne ; une rixe éclate, Zampano tue son rival, meurtre qu'il maquille en accident. Choquée, Gelsomina bascule dans la folie. Zampano l'abandonne car elle ne peut plus le seconder. Quelques années plus tard, ayant entendu une jeune femme chanter l'air favori de Gelsomina, quelques notes de Nino Rota, Zampano apprend le décès de cette dernière. Pour la première fois de sa vie, le colosse

Chaplin et *La Strada* de F. Fellini. Cf. K. Kieślowski, « Krzysztof Kieślowski : "J'arrête. J'en ai assez du cinéma, je n'en peux plus" », [dans :] G. Médioni, D. Simonnet (dir.), *L'Express*, Paris, 1^{er} septembre 1994, p. 17.

s'effondre en larmes sur une plage, ayant, préalablement, regardé le ciel¹⁷. Évoquant *I Vitelloni*, Max Méjean de noter que, dans l'œuvre de Fellini, deux univers coexistent sans jamais se rencontrer : un monde dépourvu de croyance où Dieu est absent et « un univers qui se devine en filigrane où il ne suffirait de pas grand-chose [...] pour que la grâce touche les personnages »¹⁸. L'intime a toujours partie liée avec l'œuvre. Évoquant Rimini, Fellini lie grâce et grotesque en évoquant un personnage de son enfance, Fafinon : « Fafinon était un vieux bonhomme de San Leo. Il restait toujours du côté du Lavoir, dans la banlieue de Rimini. Son surnom complet était "Fafinon de Foss", Fafinon du fossé, parce que lorsqu'il avait besoin de se libérer le corps, il se couchait en travers du fossé, comme un pont. Il restait là des après-midi entiers, nu du ventre jusqu'en bas, le derrière baignant dans l'eau fraîche ; et il sifflait béatement aux hirondelles et aux moineaux. Parfois les petits oiseaux venaient du ciel, en spirales, et se posaient sur son front ou sur sa poitrine. Un jour les blanchisseuses allèrent appeler le curé : c'était un scandale qu'on ne pouvait plus tolérer. Fafinon prétextait que saint François lui aussi parlait aux oiseaux. "Mais il ne se

17 Cf. F. Fellini, *La Strada*, 1954, 1h12min10s à 1h13min21s.

18 J.-M. Méjean, *Fellini, un rêve, une vie*, Paris, Cerf, 1997, p. 173-174.

tenait pas nu dans un fossé comme tu fais, toi" [...] s'égosillait le prêtre du haut de la berge »¹⁹. Max Méjean note encore, à propos du personnage de Giulietta dans *Giulietta degli spiriti*, qu'il est « Un être sauvé par la Grâce [...] dont on peut se demander si le visage n'est pas transparent »²⁰. Et le même de poser une définition de la grâce : « état qui nous donne la légèreté du funambule »²¹. Transparence du visage qui admire la légèreté du funambule, les traits de Gelsomina se dessinent sous nos yeux, masque sans masque. Être touché par la grâce dont la mort est le ferment d'un changement de taille : le rachat de Zampano. L'entrée dans la mer de ce dernier symbolise une naissance à autre chose, sorte de baptême en quelque sorte. La renaissance de Julie s'effectue, de même, par le prisme de l'eau dans *Bleu*.

Point d'eau au cœur du Road Movie spirituel que sont *Les Ailes du Désir* de Wim Wenders mais le ciel, le ciel, le ciel et toujours, masque sans masque, avec cette différence que l'éclairage blanc ne traduit plus la vision d'un au-delà imperceptible et inintelligible. Il l'incarne²². Le long métrage figure un conte allégorique narrant

19 F. Fellini, *Propos*, Paris, Buchet-Chastel, 1980, p. 41.

20 J.-M. Méjean, Fellini, un rêve, une vie, op. cit., p. 189.

21 *Ibidem*, p. 173.

22 Cf. W. Wenders, *Les Ailes du désir*, 1987, 1min42s à 2min46s.

l'incarnation d'un ange qui renonce au Ciel pour l'amour d'une femme. Nous sommes dans un Berlin divisé, ville au cœur de laquelle l'acteur hollywoodien Peter Falk, interprétant son propre rôle, arrive côté Ouest afin de figurer dans une fiction qui reconstitue la chute de la capitale nazie en 1945. Alors qu'il erre dans la ville sur la trace des souvenirs de sa feuée grand-mère juive, les passants ne sont pas certains de reconnaître l'inspecteur Columbo. Damiel et Cassiel, deux anges invisibles, errent également et donnent à entendre les monologues intérieurs des humains confessant angoisses et aspirations. Masque sans masque, ces consciences – ils ne peuvent rien sentir, ni goûter, ni toucher – observent le monde dont les éléments leur sont donnés à voir en noir et en blanc. À ceci près qu'ils portent les cheveux longs, les anges de Wenders ressemblent à n'importe qui mais, idée imposée dès l'origine du tournage par le maître de la transparence – nous y revenons – qu'est Henri Alekan, ils restent invisibles à la plupart des humains, invisibilité traduite par l'éclairage blanc du visage. Seuls les enfants les voient, tels des compagnons imaginaires. Les enfants suivent des yeux les anges, échangent des regards avec eux – nous le savons, « le génie n'est

que *l'enfance retrouvée à volonté* »²³. Si leur présence bienveillante et leur silencieuse miséricorde semblent redonner l'espérance à ceux qui sont dans la détresse, ils assistent, impuissants, au désespoir des âmes damnées. Ils ne peuvent agir contre la fatalité des accidents ni contre le libre arbitre des humains, auquel le péché originel a condamné les descendants d'Adam quand celui-ci a mangé du fruit de l'arbre de la connaissance. Préoccupé d'agir dans le monde, en quête d'un rôle inscrit dans une histoire, avide d'un présent qui ne soit plus l'éternité qu'il dénonce comme un monde derrière le monde, Damiel éprouve la tentation de revêtir la condition humaine, il ne souhaite plus n'être qu'une conscience,

Mais parfois je suis las de mon existence d'esprit. J'aimerais ne plus éternellement survoler, j'aimerais sentir en moi un poids qui abolisse l'illimité et m'attache à la terre. Pouvoir, à chaque pas, à chaque coup de vent, dire « maintenant, maintenant, maintenant » et non plus « depuis toujours » et « à jamais ».²⁴

C'est alors qu'il découvre une femme exilée, Marion, devenue à la suite d'une séparation trapéziste dans un cirque. Quand celui-ci est sur

23 Ch. Baudelaire, « L'Artiste, Homme du monde, Homme des foules et enfant », *Le Peintre de la vie moderne*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 690.

24 Cf. W. Wenders, *Les Ailes du désir, op. cit.*, 12min18s à 12min40s.

le point de fermer, elle est au bord du désespoir, devant réinventer une fois de plus sa vie. Sensible au concret des aspirations de l'âme endolorie de la circassienne, touché par la grâce du corps féminin évoluant avec peine au-dessus du public, Damiel décide de renoncer à l'immortalité afin de pouvoir goûter, auprès de Marion, aux plaisirs des sens et de l'effort créateur. Des métaphores *in absentia* empruntées à la théologie – le salut, le Diable, le sexe des anges, la rébellion angélique, la chute de l'ange, la damnation, le péché originel, le châtiement, la tentation, l'incarnation, la transfiguration, le Saint Calice – ponctuent *Les Ailes du Désir*. C'est que Damiel fait parfois figure du Christ lui-même, du moins dans les trois moments qui le conduisent à opter pour la vie de mortel. Ces trois moments, le regret de ne pouvoir peser le caillou qui décore la chambre de Marion, la peur de voir tomber la trapéziste au milieu de son spectacle, la fraternisation autour d'un café avec Peter Falk ²⁵ – ancien ange qui a choisi le royaume des mortels – font en effet référence aux trois tentations du Christ au désert. Dans *Matthieu*, le diable tente Jésus, après quarante jours de jeûne. Trois suggestions lui sont faites : transformer des pierres en pain pour calmer sa faim, se jeter du sommet du Temple de

25 *Ibidem*, 31min58s à 32min50s ; 1h10min35s à 1h14min20s ; 1h22min55s à 1h24min24s.

Jérusalem afin de voir si Dieu le protège et retient sa chute, s'incliner et se prosterner enfin devant le Diable pour obtenir le pouvoir sur tous les royaumes du monde :

Alors Jésus fut conduit par l'Esprit au désert, pour être tenté par le diable. Après avoir jeûné quarante jours et quarante nuits, il finit par avoir faim. Le tentateur s'approcha et lui dit : "Si tu es le Fils de Dieu, ordonne que ces pierres deviennent des pains." Mais il répliqua : "Il est écrit : *Ce n'est pas seulement de pain que l'homme vivra, mais de toute parole sortant de la bouche de Dieu.*" Alors le diable l'emmène dans la Ville Sainte, le place sur le faite du temple et lui dit : "Si tu es le Fils de Dieu, jette-toi en bas, car il est écrit : *Il donnera pour toi des ordres à ses anges et ils te porteront sur leurs mains pour t'éviter de heurter du pied quelque pierre.*" Jésus lui dit : "Il est aussi écrit : *Tu ne mettras pas à l'épreuve le Seigneur ton Dieu.*" Le diable l'emmène encore sur une très haute montagne ; il lui montre tous les royaumes du monde avec leur gloire et lui dit : "Tout cela je te le donnerai, si tu te prosternes et m'adores." Alors Jésus lui dit : "Retire-toi, Satan ! Car il est écrit : *Le Seigneur ton Dieu tu adoreras et c'est à lui seul que tu rendras un culte.*" Alors le diable le laisse, et voici que des anges s'approchèrent, et ils le servaient.²⁶

Le registre évangélique est soutenu par le texte lui-même. La *Chanson de ce que c'est qu'être un enfant / Lied vom Kindsein*, paraphrase de l'inconcevable qui revient de manière cyclique – « Als das kind kind war, / Wusste es nicht, / Dass es kind war, / Alles war ihm beseelt »²⁷– est un poème

26 *La Bible*, Évangile selon Matthieu. 4, *op. cit.*, p. 1399.

27 Cf. W. Wenders, *Les Ailes du désir*, *op. cit.*, 0min06s à 0min43s. « Lorsque l'enfant était enfant, Il ne savait pas qu'il

qu'écrivit, spécialement pour le film de Wenders, Peter Handke qui paraphrase lui-même Saint Paul : « Quand j'étais enfant, je parlais en enfant, je pensais en enfant, je jugeais en enfant »²⁸. Cependant l'eschatologie wendersienne, pour espérer une épopée de la paix telle que l'annonce le personnage d'Homère dans le film²⁹, inverse le récit évangélique : son offre de salut proclame, dans la ligne matérialiste de Walter Benjamin (une voix intérieure qui lit dans la Bibliothèque de Berlin une note à propos de la dissertation de Benjamin *Sur le concept d'histoire* fait référence au tableau de Paul Klee que ce dernier possédait, *L'Angelus Novus*)³⁰, l'absence, et non la venue, de Dieu, invite à la désacralisation des anges et non une quelconque réunion, dans un Berlin vaincu et non dans une Jérusalem céleste. Le héros ne se convertit pas. Ce que Damiel désire, c'est non pas changer le monde mais changer de monde, pour un Berlin non pas à la vérité plus splendide, mais tel qu'il puisse de nouveau y vivre. Abandonnant l'essence angélique pour l'humaine, Damiel perd la blancheur de son teint – masque sans masque.

était enfant, Tout pour lui avait une âme », trad. VP.

28 *La Bible*, « Première Épître de Paul aux Corinthiens. 13 », *op. cit.*, p. 1621.

29 Cf. W. Wenders, *Les Ailes du désir*, 36min41s à 38min42s.

30 *Ibidem*, 15min05s à 15min15s.

Masque(s) et cinéma européen. *Bleu, Pierrot le Fou, Mort à Venise, La Strada, Les Ailes du désir*, autant d'œuvres dont la singularité repose en la proposition d'un équivalent concret, sensuel d'idées abstraites. Elles n'imposent pas, elles suggèrent. À des œuvres de la suggestion, qui traduisent élan, aspiration vers un ailleurs, quête d'un idéal, vision et/ou incarnation de la transcendance, point n'eut fallu de contours fixes, ceux, lourds, de la matière, mais la ligne ondoyante, ondulante, aérienne et légère de la lumière et du reflet. Masque sans masque, lumière blanche à l'instar de celle que découvre Winnie au réveil – « Salut, sainte lumière »³¹ –, personnage aérien à en croire son créateur : « oiseau avec du mazout sur les plumes »³². Leurre ou miracle que l'envol beckettien ?

Un jour

Un jour, bientôt peut-être.

Un jour j'arracherai l'ancre qui tient mon navire loin des mers. Avec la sorte de courage qu'il faut pour être rien et rien que rien, je lâcherai ce qui paraissait m'être indissolublement proche.

[...]

Je plongerai.³³

Date de réception de l'article: 05.09.2021

Date d'acceptation de l'article: 24.10.2021

31 S. Beckett, *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, 1963, p. 60.

32 Cf. « Oh les beaux jours », M.-C. Hubert (dir.), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 750.

33 H. Michaux, « Clown », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998, t. 1, p. 709.

bibliographie

Amiel V. (dir.), *Krzysztof Kieślowski*, Paris, Positif : J.-M. Place, 1997.

Baudelaire Ch., « Le Parfum », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1990, t. 1.

Baudelaire Ch., « Théophile Gautier [I] » ; « L'Artiste, Homme du monde, Homme des foules et enfant », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1990, t. 2.

Beckett S., *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, 1963.

La Bible, TOB, Paris, Éditions du Cerf, 2004.

Fellini F., *Propos*, Paris, Buchet-Chastel, 1980.

Hubert M.-C. (dir.), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011.

Méjean J.-M., *Fellini, un rêve, une vie*, Paris, Le Cerf, 1997.

Michaux H., « Clown », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998, t. 1.

Rimbaud A., « L'Éternité » ; « Délires I. Vierge folle » ; « Les Ponts », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009.

Tchekhov A., *La Mouette*, G. Cannac, G. Perros (trad.), Paris, Le Livre de Poche, 1963.

filmographie

Fellini F., *La Strada*, 1954.

Godard J.-L., *Pierrot le Fou*, 1965.

Kieślowski K., *Bleu*, 1993.

Visconti L., *Mort à Venise*, 1971.

Wenders W., *Les Ailes du désir*, 1987.

abstract

Mask(s) and European Cinema

The aim of this study is to question the links between Mask, Cinema and Europe. The five films selected are *Three Colours: Blue* from Kieślowski, *Crazy Pierrot* from Godard, *Strada* from Fellini, *Death in Venice* from Visconti, *Wings of Desire* from Wenders. These movies exhibit a particular type of mask: the mask without mask. Mask obtained by light or make-up, it seems to express the character's aspiration for an elsewhere.

keywords

mask, cinema, Europe, aspiration, belief

mots-clés

masque, cinéma, Europe, sensible, croyance

virginie podvin

Virginie Podvin termine une thèse de littérature française consacrée à l'esthétique de Samuel Beckett à la lumière de sa correspondance à l'Université de Brest sous la direction du Professeur Sophie Guermès. Elle est rattachée au Centre d'étude des correspondances et journaux intimes. Son domaine de recherche est la littérature du XX^e siècle, plus précisément, Virginia Woolf, Marguerite Duras, Samuel Beckett et Nathalie Sarraute. Elle est, par ailleurs, membre des *Beckett Circle*, de la *Société d'Études Woolfienne* et dirige le Bulletin de la *Société Internationale Marguerite Duras*, faisant partie de son conseil d'administration.

ORCID : 0000-0002-2576-5427