

# PRO DOMO

(Ce que je crois savoir de « Un Éclat »  
en un commentaire séquence par séquence)

## CONSTAT PRÉLIMINAIRE À L'ÉCRITURE DE « UN ÉCLAT »

*« L'homme moderne (...) a un dilemme à résoudre : soit continuer son existence de consommateur aveugle, soumis aux progrès impitoyables des technologies nouvelles et de l'accumulation de biens matériels, soit trouver la voie vers une responsabilité spirituelle, qui pourrait bien s'avérer à la fin une réalité salvatrice non seulement pour lui-même mais pour la société tout entière. »*

Écrite par Andrei Tarkovski dans les années 80, cette pensée n'est, je crois, que plus actuelle aujourd'hui, alors que le pouvoir de la consommation et son idéologie hédoniste sont devenus tout puissants. C'est sur ce constat de perte de repère spirituel de nos sociétés occidentales que j'ai écrit « Un Éclat ».

Il ne s'agit toutefois pas pour moi avec ce film d'attaquer ou renverser un mode contemporain de vie, mais juste de poser dans toute leur nudité les questions fondamentales de notre existence, prépondérantes à toutes civilisations, trop enfouies et taries aujourd'hui : Comment trouver la grâce ? Comment s'émouvoir du beau ? Comment se réconcilier avec le monde ? Avec le genre humain ? Et peut-être avec Dieu ?

## UN FILM PROSÉLYTE ?

Un certain nombre de personnes ont vu dans ce film une revendication à la foi. Il n'en était rien pour moi. Ce film n'a jamais eu la prétention ou l'ambition de promouvoir une quelconque croyance en Dieu. Juste, la spiritualité, étant un sujet riche, plein d'émotion et de beauté, m'a semblé être intéressante à traiter.

Il est dommage qu'on ait voulu y voir une vision « politique ».

Si charge il y a à travers ce film, si intention de revendication s'y trouve incluse, c'est de l'ordre de la vision esthétique du cinéma que je défends, ou du moins voulais défendre en 2006. Alors, là, oui, « Un Éclat » est un manifeste à lui seul d'un cinéma qui ne sacrifie pas la beauté au profit du psychologique, qui défend une mise en scène léchée, précise, voire chirurgicale.

Le reste (et notamment ma volonté d'évangéliser à travers ce film) n'est nullement évident, ne sachant moi-même pas exactement ce que je cherchais à travers la réalisation de ce film, si ce n'est essayer d'approcher par mon art une certaine beauté et pureté de la forme.

## L'INTRODUCTION : LE DEUIL

Le générique a été prévu dès le scénario. Je le voulais précis, méticuleux, esthétique, à l'image du travail exposé, et non psychologique. Ici, ce ne sont pas des artisans, des personnes qui œuvrent sur des objets ; ce ne sont « que » des mains, des doigts qui travaillent ; c'est pourquoi les gros plans ont été privilégiés.

J'ai tenu à ce que le générique soit également le plus coloré possible. Ainsi, nous avons autant filmé le travail de la collègue de Lumens que celui de ce dernier, afin de nous attarder sur les peintures.

L'idée était dans ce générique de privilégier la restauration sur les restaurateurs.

Les deux premières séquences du film donnent la seule clé psychologique du film (lorsque toutes les suivantes, jusqu'à la discussion avec le prêtre dans l'église, en sont quasiment dispensées) : le deuil de Pierre Lumens (son patronyme n'est évidemment pas un hasard : sa douleur est une « pierre » sur laquelle il va se construire pour aller vers sa « lumière »).

Le film est très peu psychologique ; on peut même dire que c'est l'esthétique et la mise en scène qui font avancer le personnage, plus que la résolution de ses conflits intérieurs.

Est-ce une erreur ? Est-ce un manque perturbant pour le spectateur ? Je n'en sais rien. Reste qu'il est certain ainsi que le film est d'un abord difficile, peut-être même prétentieux, ce qui n'est jamais une bonne chose.

Mais le résultat final est cohérent avec ce que j'avais souhaité développer comme mise en scène en 2006, épurée, sévère et porteuse de tout le projet.

La séquence d'ouverture nous montre donc l'impossibilité dans laquelle est Lumens d'une nouvelle histoire d'amour. Quand bien même cela fait 15 ans que sa femme a disparu, il porte toujours son alliance ; et le discours de la jeune femme qui est avec lui à cette terrasse est clair : Lumens vit avec son passé, ce qui l'empêche de nouer tout contact, quel qu'il soit, avec ses contemporains. Remarquons l'âge de cette fille qui est celui auquel la femme de Lumens est décédée ; pour lui le temps ne passe pas. Il n'a pas bougé en 15 ans.

Toutefois, la présence même de cette femme à la terrasse montre la volonté de Lumens de s'en sortir : il essaye de vivre. Il tente. C'est un échec, mais il tente. Ainsi, n'est-il pas tout à fait fermé au monde extérieur ; et seulement ainsi le crucifix pourra avoir un impact sur lui. Il lui laisse une, certes mince et tenue, mais existante, brèche.

Cette première séquence installe aussi Lumens dans un silence (la jeune femme fait un monologue), une réserve (on pourrait même parler d'enfermement), qui ne verra sa fin que dans l'échange avec le prêtre, au dénouement de l'histoire.

La séquence suivante, au cimetière, insiste un peu plus sur la blessure de Lumens, la mort de sa femme, mais en apportant un nouvel élément : la place de la religion dans son deuil.

Certains ont voulu voir dans le fait qu'il déplace le crucifix sur la tombe voisine une erreur de mise en scène : s'il en veut autant à Dieu de lui avoir ôté la femme qu'il aime, n'a-t-il jamais mis d'emblée sur la tombe de celle-ci de signe religieux.

Je crois la chose plus compliquée que cela et à nuancer.

Il me paraît difficile, que l'on soit pratiquant ou non, mais d'autant plus quand on l'est, comme l'était Lumens au moment de la mort de sa compagne, d'au moment de sa disparition refuser à la sépulture de la défunte tout signe religieux.

Lumens, il nous le dit à la fin avec sa discussion avec le prêtre, a « beaucoup prié à la mort de [sa] femme ». Je pense qu'il a prié avant et après celle-ci. Et je suis persuadé que son rejet du religieux, qui, il nous dit encore, a été de l'ordre de la lassitude, s'est construit doucement, progressivement, au fur et à mesure de son deuil jamais achevé. Ainsi, il me plaît de croire qu'un crucifix avait été déposé sur la stèle de sa femme à l'origine, mais que, presque ironiquement, il le déplace à chaque fois désormais sur la

tombe voisine. C'est alors que tout aussi régulièrement la famille du défunt voisin remet ce qui ne lui appartient pas à la place qui lui est normalement destiné. Ce rituel absurde me fait penser à Sisyphe et montre bien je crois l'enfermement de Lumens dans son deuil, que cette habituelle cérémonie de déplacement des objets entretient.

Pour la première fois, devine-t-on sur la tombe de sa femme un portrait de celle-ci, gravé sur une plaque mortuaire, un détail qui aura toute son importance par la suite.

Notons enfin comment la nature est ici calme et apaisée (je parle surtout des sons) ; ce qui tranchera très nettement vec l'autre séquence dans la nature (lorsque Lumens attend le bateau).

Toutefois, au fond de son enfermement, Lumens, même s'il n'en a aucune conscience, possède un échappatoire : sa sensibilité à la beauté.

C'est ce que suggère la séquence suivante, chez lui : d'un côté nous avons une sensation de claustration (ambiance cellulaire et monacale du lieu, pénombre, contraste intense), de mal-de-vivre ou de vivre-mal (il préfère un verre d'alcool à tout aliment, même un yaourt), mais de l'autre nous avons la beauté de Schubert, comme un espoir en suspension dans la pièce, des petites notes assez aiguës qui ouvrent à l'imaginaire, à la contemplation (plus qu'à la meurtrissure de la douleur, comme est souvent catalogué Schubert).

C'est par cette même brèche que le Christ va s'infiltrer en Lumens.

Cette séquence chez lui embrase l'ensemble du film : la dualité de Lumens, entre une complaisance dans la douleur et l'espoir infime d'un jour meilleur, où il sera réconcilié avec lui-même.

Et pour la troisième fois, en trois séquences, l'alcoolisme de Lumens est mis en avant, addiction que l'on pourrait cataloguer scénaristiquement d'assez bateau lorsqu'on la colle ainsi à une douleur de vivre. Mais je la trouve personnellement si vraie, si réelle et si simple que j'ai toutefois voulu l'exploiter à l'écran : un verre de whisky à la terrasse avec son ex-future ou future-ex petite amie, une fiole à whisky au cimetière et carrément la bouteille chez lui...

En moins de 3 minutes, et avec un minimum de mot (en l'occurrence seul le monologue de la jeune femme) le portait est brossé : Lumens est endeuillé, alcoolique, muet face à l'Autre et enfermé dans sa douleur de façon quasi-masochiste. Tout l'enjeu du film sera : comment il éclaircira, ou pas, son horizon...

Notons enfin comment la caméra, par un mouvement doux, nous donne à « voir » ce qui se passe dans la tête de Lumens. Lorsqu'il s'allonge sur son lit monoplace pour rêver à sa douleur, au lieu de rester sur son visage, nous dépassons celui pour aller chercher le songe, derrière sa tête : le visage de sa femme, sur une photo en noir et blanc.

## L'ATELIER

L'ensemble des 11 séquences suivantes se déroule dans l'atelier.

On sait par le dialogue qu'entre la première et seconde séquence de l'ensemble « atelier », il s'est passé un nuit, mais cinématographiquement la chose n'est pas évidente.

Par la suite, les ellipses se multipliant (notamment lorsque Lumens passe sa nuit à l'atelier), cela forme une sorte de discontinuité, créée au montage, qui installe je crois un côté onirique et fantastique à cette grande sur-séquence qu'est cette nuit blanche de restauration.

Mais la première séquence « atelier » est bien différente. C'est une des séquences les plus classiques du film (il y en a deux en fait, avec la discussion dans le bureau de Keller), avec un découpage traditionnel, et à l'intention informative, mais indispensable : Keller oblige Lumens à œuvrer sur le crucifix.

Seul deux éléments sont à remarquer : le mouvement de grue avant qui amène le Christ, porté par Keller, sur le plan de travail, sous les yeux de Lumens ; un mouvement dépassant Lumens, dans tous les sens du terme, puisque la caméra passe par-dessus son épaule : plus qu'un don, on lui impose le crucifix, cette « chose » qui le « dépasse » !

Et le fait que tous les protagonistes de l'atelier, pour la seule fois du film, soient ensemble dans un même plan, ce qui donnent un crédit bien plus important au crucifix dont ils ont la charge : tous sont unis autour du chef d'œuvre.

Ensuite, la mise en scène de ce bloc « atelier » va aller crescendo dans la tension jusqu'à la fin de la nuit, quand Lumens capitule en posant sa tête sur le torse du crucifix. Mais crescendo ne veut pas dire de plus en plus nerveuse ou découpé...

En fait, on a ici une alternance entre des sous-séquences encrées dans le réel et d'autres oniriques, touchant parfois au fantastique ou au mysticisme, selon la manière et avec laquelle l'on voit « Un Éclat » et l'intention que l'on y met.

Les 4 premières séquences (bar, cimetière, chez lui, arrivée du crucifix) sont dans un registre de cinéma du réel, dans la vie, et tranchent en fait avec l'impression que l'on aura globalement du film à la fin de son visionnage.

Avec la séquence « bibliothèque », c'est un nouveau type d'émotion qui est donnée à ressentir.

Cette séquence est un plan-séquence (comme il y en a beaucoup dans le film) à la grue, un très lent travelling avant, avec pour signification l'intérêt de Lumens pour ce qu'il voit dans ce livre ; comment la reprographie de l'Annonciation (évidemment non choisie au hasard, significative de l'annonciation du retour à la vie de Lumens) « entre » en lui, le pénètre très doucement, dans un mouvement tout sauf brutal et intrusif. Comme si Lumens s'emplissait de quelque chose.

Et ce qui précède ce mouvement (la vivacité avec laquelle il retire la main du marque-page tombé à terre) ne change rien à la douceur avec laquelle entre en lui ce que charrie la reproduction de ce retable du 14<sup>ième</sup> siècle.

Certains ont vu au moment où il ramasse le signet au sol le fait qu'il se coupait avec celui-ci, d'autres (comme moi) la soudaineté d'une décharge d'électricité statique, irrationnelle. Peu importe en fait. L'essentiel est de voir que par cette anecdote l'attention de Lumens est portée sur la page ouverte. Je vois ça comme un signe : un événement extérieur, de nature mystérieuse (c'est la première fois avant de nombreuses autres qu'une notion de fantastique est installée dans le film) lui permet de laisser entrouvrir une porte de son inconscient vers la beauté et la paix.

Et au fur et à mesure que cette conscience l'investit, retentit pour la première fois la musique, qui sera, toujours, associée au mysticisme dans le film. La longueur de ce plan-séquence, où comme cela sera souvent le cas je laisse alors à A. Recoing le soin

de porter la séquence à lui tout seul, la tension qui s'y crée, l'émotion soulevée par les quelques notes de musique, nous font basculer un court instant du réel au surréalisme ; et jusqu'à la nuit blanche à l'atelier (qui est entièrement dédiée au spirituel du film), on aura alternativement ces passages, ces alternances entre des scènes terre à terre et des bouts de scène « envolées ». Ainsi, doucement, sans que je crois que le spectateur s'en rende vraiment compte, le film bascule vers son côté mystique, délaissant le réalisme du début, nous amenant progressivement vers le combat qui va suivre lors de cette nuit blanche à l'atelier.

Ainsi, les trois séquences suivant la « bibliothèque » sont encrées à nouveau dans le réalisme (le son y a toute son importance – téléphone qui sonne, bruits de pas). A un moment, quand se produit le premier contact entre Lumens et le crucifix, quelques notes de piano nous refont basculer quelques secondes dans l'autre « monde » du film. Puis immédiatement, le réel reprend le dessus, avec notamment des dialogues secs et très matériels (« Tu viens déjeuner ? »).

Ces 3 séquences nous montrent comment Lumens réussit dans un premier temps à se mettre au travail, avec calme et résignation, malgré l'angoisse qu'il craignait ressentir en restaurant le crucifix. Ces séquences s'inscrivent dans la même journée. L'atmosphère de celle-ci semble paisible ; Lumens effectue son travail méticuleusement ; pour l'instant il œuvre sur un objet ; la dimension spirituelle n'est pas présente, ne s'est pas infiltrée vraiment en lui. Cela sera toute autre histoire avec la nuit venue, qui installera totalement l'aspect mystique de sa relation avec le crucifix, après les deux excursions, comme des préambules, reconnaissables, on l'a vu, à la musique qui leur est associée.

La mise en scène de ces 3 séquences diurnes, et surtout l'éclairage de Pierre Chevrin, doux, donne à l'image une idée de fluidité : nous tournons autour de Lumens. Il n'y a pas d'aspérité, pas d'angoisse. Un lent travelling unifie le dossier de restauration (l'étude, le travail), Lumens, le crucifix et les notes du restaurateur (à nouveau l'étude) ; tout semble bouclé : rien ne dépasse, ne déborde, ne s'échappe.

Le plan unique et fixe de la séquence au microscope maintient cette atmosphère apaisée ; et la séquence où Lumens explique son envie de « rester un peu » n'installe pas volontairement la tension qui va s'en suivre. J'ai tenu à une vraie dichotomie jour / nuit comme une mise au point, ou plutôt une bascule de point, instantanée, avec l'entrée dans la nuit, dans la tête de Lumens, entre crucifix (objet) / Christ (personnification)...

Je note que certains sons « sortent » du cadre, par moment ; des courts instants qui annoncent là encore le surréalisme des deux grandes séquences à venir (les deux nuits blanches). On a par exemple cette présence exagérée du son dans les pas de Mathias dans cette séquence ou dans les bruits de nettoyage du bras du Christ dans la suivante.

Nous arrivons donc à la première nuit blanche. Mais pourquoi de la part de Lumens vouloir passer la nuit à l'atelier ? Pourquoi se jeter ainsi dans la gueule du loup ? J'avoue ne pas avoir l'ensemble de la réponse. Peut-être simplement suivant le principe du balancement attirance / répulsion, qui fait que l'on cherche toujours par goût du vide à aller où il ne faudrait pas.

Mais je vois surtout cette nuit à l'atelier comme une gigantesque mise au point : Lumens prend son problème à bras le corps, pour une fois ne fuit pas et cherche à en découdre avec sa douleur, avec sa colère et avec lui-même. Pour cela, l'isolement, la solitude et l'affrontement avec l'objet de son courroux, était le meilleur moyen d'y arriver. Ainsi, la première des deux rencontre avec le spirituel ne pouvait se passer qu'ici et qu'à ce moment : c'est-à-dire à l'atelier (le seul endroit où Lumens existe encore) et dans la solitude de la nuit... Face au Christ.

Cette longue sur-séquence de plus de 4 minutes, sans un mot, avec pour moitié la musique de Jérôme Soudan, très expressionniste, avec un montage son à la limite du fantastique, détaille très minutieusement (les ellipses multiples rendent la chose possible) un combat et une défaite victorieuse. « Défaite victorieuse » car il s'agit bien d'une capitulation de Lumens (il s'effondre physiquement sur le crucifix) qui sera une première victoire de la vie sur son malheur.

Ici, chaque moment, chaque ellipse est un coup porté (par le Christ ? par Lumens sur lui-même ?) aux certitudes de Lumens, à la colère de ce dernier. Je vois vraiment ce face à face à l'atelier comme un combat (je ne sais toujours pas si le vrai combat est entre Lumens et le Christ ou entre Lumens et lui-même. Mais n'est-ce pas exactement la même chose ? C'est une question théologique qui dépasse ce film, je crois...)

Cette sur-séquence va de fait avec l'autre sur-séquence qu'on appellera « rivière ». Ces deux moments, construits de la même manière, dans le noir de la nuit, par ellipses, sur musique, sont bien un combat (intellectuel à l'atelier, physique à la rivière). Et on voit bien par la mise en scène et surtout le jeu d'Aurélien Recoing que Lumens prend des coups. Beaucoup de coups. Son retour à la vie, son retour à l'humanité est en fait un k.o.

Détaillons maintenant un peu plus cet ensemble « atelier ».

La transition avec la séquence diurne précédente est volontairement nette. Le faible éclairage, avec des sources lumineuses précises, qui rappelle la séquence chez lui, et l'orage et la pluie sur la verrière de l'atelier donnent d'emblée à la scène quelque chose d'intimiste. A la limite, on pourrait être bien dans cet atelier, à l'abri de la pluie, à écouter celle-ci, boire un café, travailler, être content de son travail. Faire une pause, prendre un livre. Tout le monde a connu ces nuits blanches où on se sent comme dans un cocon, protégé, à l'abri des éléments.

Mais c'était sans voir l'autre aspect de ces scènes : l'angoisse que d'emblée Lumens éprouve à se retrouver seul avec le Christ.

Lumens est dans son fauteuil ; la pluie tombe au-dessus de sa tête ; elle pourrait le bercer : elle l'exaspère, elle l'angoisse. Alors, les yeux braqués, rivés sur le crucifix (qui est dans cette séquence, par le découpage même, un personnage à part entière), il joue avec son alliance, exactement de la même manière qu'il jouait avec à la première séquence avec la jeune femme, nous rappelant que, selon lui, Dieu lui a volé sa femme.

La naissance de ce mal-être par rapport au crucifix n'est pas filmée. Ce qui sera filmé après est la pénétration du Christ en Lumens, douloureuse et violente, mais l'angoisse est présente dès le premier plan de cette nuit à l'atelier. Cela ne semblait pas et ne me semble toujours pas nécessaire. On connaît la blessure de Lumens. Il est aisément compréhensible que tant que Lumens était entouré de vie (sa collègue, Keller, Mathias), le crucifix restait un objet. Mais maintenant qu'il est confronté à celui-ci, seul, le crucifix devient le Dieu qui n'a pas écouté ses suppliques.

Ils se regardent. Lumens et le Christ se regardent ; j'aime à penser, et je l'ai filmé ainsi, que le crucifix a un point de vue, un regard qui rencontre celui de Lumens, on y reviendra. Et c'est justement le regard du crucifix que Lumens soutient (dans tous les sens du terme, tellement je pense ce regard lourd), accole à sa douleur nerveusement en « jouant » avec son alliance, jusqu'à ce qu'il n'en puisse plus, et à bout se lève et nie le crucifix en jetant un linge sur son visage.

Le coup de tonnerre qui en résulte peut paraître excessif, un peu trop symbolique (la réponse de Dieu à cette négation, disant en substance « tu te trompes de combat ») ; mais je trouve la chose aussi pleine de poésie ; j'ai alors maintenu ce choix un peu inconscient au montage son.

Par la suite, lorsque Lumens bouche les trous des vers dans le bois du crucifix, il semble que tous les deux se regardent. Renforcé par deux gros plans, on a bien l'impression que le crucifix possède un regard et une existence propre. Une personne m'a affirmé un jour l'avoir vu bougé dans cette séquence. C'est peut-être le plus beau compliment que l'on me fit sur le film.

La mise en scène, souvent, unifie ces deux regards. C'est d'autant plus paradoxal que la sculpture a les paupières closes et que Lumens la tête penchée nous cache ses pupilles. On glisse pourtant par panoramique de l'un à l'autre. Et à l'inverse d'une conversation classique, on ne voit pas, nous, les regards ne se croiser. Ainsi a-t-on l'impression que le Christ observe Lumens à la dérobée. Le crucifix regarde ses mains lui redonner vie.

La pénétration du Christ en Lumens va se faire par palier (que les ellipses appuient parfaitement), avec à chaque fois une angoisse plus importante, suivie d'une phase en plateau où Lumens reprend un peu d'air. Exactement comme des rounds d'un combat de boxe.

Exactement comme, on l'a vu, est plus globalement composé tout le film avec l'alternance de réel et de fantastique. « Un Éclat » est entièrement construit ainsi : la montée dramatique se fait en avançant de deux pas, reculant d'un, puis avançant de nouveau de deux pas, etc...

Ainsi, le plan suivant (que j'aime particulièrement : la lumière de Pierre Chevrin est ici de toute beauté, le cadre bien composé ; c'est je crois le meilleur plan du film), où Lumens revenant de la pièce voisine un café à la main tente de « lever le voile » sur le Christ, est une pause dans entre deux rounds spirituels.

Parce que le Christ a un chiffon sur le visage, parce que son regard est caché, Lumens n'est plus dans la crainte, comme il l'était, assis dans son fauteuil. Il peut, doucement, frôler le corps du Christ ; on a vraiment l'impression d'une caresse qui montre également bien la dualité des émotions qu'il a pour l'objet. Cette sensation qu'il éprouve désormais en cette nuit, envers le crucifix, est à la fois de la tendresse comme il en a toujours envers les objets sur lesquels il travaille, et de l'agacement, de la révolte, voire de la haine, pour ce que cet objet représente. Il est tendre avec le « contenant » et dans l'angoisse avec le « contenu ».

Ainsi, peut-il essayer d'ôter le chiffon ; on voit bien son appréhension un instant avant de prodiguer ce geste, qui le remettra en piste sur le ring. Un instant en suspension. Le Christ « réagira-t-il » ?... Non pas pour l'instant ; Lumens respire.

Commence alors la description minutieuse de la restauration, qui va avec la première métamorphose de Lumens. D'emblée, le montage son, par des ajouts surréalistes, nous dit tout de suite une chose essentielle : nous sommes là de plein pied dans le

fantastique ou le mystique (encore une fois selon la lecture que l'on souhaite faire de cette œuvre).

La musique de Jérôme Soudan est ici capitale. Elle est faite de piano et de violoncelle largement retravaillés électroniquement. Elle a souvent été mal comprise. On m'a même demandé un jour si ce n'était pas une musique du Diable !...

Il est vrai que le retravail électronique du son rend la bande originale particulière. Mais j'appuie moi-même le choix fait par Jérôme. Je pense que la musique, d'autant qu'elle est complètement écranique, est une musique qui vient de l'intérieur de Lumens. Loin d'être satanique, elle vient du ventre de notre héros ; elle est donc extrêmement profonde, grave et sensuel. Et la musique de Jérôme Soudan a ces trois caractéristiques.

Peut-être est-elle par contre légèrement longue ; mais je pense quand même qu'il fallait cette longueur pour enivrer le spectateur, à l'image de la « nausée joyeuse » de Lumens ; je ne regrette donc pas ce choix. La musique soutient parfaitement l'angoisse et la métamorphose du personnage.

Comme souvent dans le film, dans les grands moments de tension, je décide d'installer la longueur dans les plans, laissant alors l'acteur se débattre, plus ou moins seul, avec l'intensité de l'émotion que je désire filmer. Ainsi, ce n'est nullement avec un découpage vif (au contraire) que la tension du personnage se crée à ce moment du film, mais bien dans l'épaisseur du Réel, dans le temps qui est fait prisonnier.

Toutefois, deux artifices de mise en scène accentuent les bouleversements du personnage : l'ellipse et le jump-cut, que je me permets d'installer, puisqu'eux-mêmes jouent sur le temps.

Je laisse donc à Aurélien Recoing toute latitude pour porter cette sous-séquence à l'intensité dramatique désirée et sa composition fut, à mon avis, très intelligente. Il ne surjoue pas l'angoisse ; il la laisse monter en lui, de façon progressive, par touches, jusqu'à l'écoeurement final qui est sa première capitulation de sa conscience.

Il souffre ; on le voit bien, mais poursuit le combat, round après round.

Penché sur le crucifix, courbé en deux plus exactement, il a l'air de porter tout le poids du monde sur ses épaules, bien frêles malgré la carrure d'Aurélien Recoing. Et ce sont ni la pause cigarette dans la rue, ni la pause whisky, à nouveau dans le fauteuil, qui changeront quelque chose à la destinée de la séquence : le personnage doit capituler de sa colère. Il doit au sortir de cette nuit être nu comme un vers et fragile comme un enfant. Ainsi seulement ainsi, envisagerons-nous qu'il puisse goûter à l'altérité et à la beauté.

Le mouvement final, de l'initiative de l'acteur, embrase tout cela : lorsque Lumens pose sa tête sur le corps du Christ, a-t-il fait la moitié de son chemin spirituel en reconnaissant sa douleur, en approchant l'humilité de sa souffrance.

Là, le front sur la sculpture, Lumens a perdu sa colère ; il n'est plus un homme mort... Il lui faudra une seconde nuit pour redevenir un homme en vie...

J'aime particulièrement aussi ce dernier plan de la nuit atelier, en plan large, Lumens incliné, à la lumière qui vient tout autant de la pièce que de la rue.

Il y a une paix dans ce plan, qui conclue parfaitement cette première partie.

## LE VOYAGE

La séquence suivante, la discussion Keller / Lumens est d'un grand classicisme, quasiment uniquement informative : Lumens devra ramener lui-même le Christ dans son église.

Notons juste comment Lumens décline l'invitation à s'asseoir, obligeant Keller à se lever pour ne pas être dominé par la taille de son employé.

J'aime assez ce rapport de force entre les deux hommes, qui est installé ainsi, par petites touches, depuis le début du film.

Nous entrons maintenant dans une nouvelle partie du film, que j'ai intitulé « voyage ».

Le premier ours voyait cette partie bien plus longue qu'elle ne l'est en définitive dans la version finale, avec notamment une séquence dans un bar (que l'on retrouve dans les bonus) et surtout la séquence au bord de la rivière était en réalité deux séquences, encadrant celle du bar, spatialement distinctes, dans deux décors différents (on y reviendra).

L'inconvénient de ce voyage long était qu'il ralentissait la progression dramatique, coupant tout rythme.

Certes, le combat à l'atelier est un combat intellectuel et celui du voyage une quête physique. Restait qu'une redondance dans l'éclosion de vie de Lumens était trop présente.

Lorsque Lumens se retrouve à nouveau seul, dans la nuit, dans la voiture, avec le crucifix dans son dos, il est repris de frousse. Pourquoi ? Parce qu'il n'a pas encore fini son travail de deuil : peut-être a-t-il dans la nuit à l'atelier pardonné à Dieu ce qu'il appellerait « son absence », mais le deuil de sa femme n'est, quant à lui, pas fait. Il faudra l'apparition de la femme en blanc pour cela.

Ainsi, lorsque la route qu'il emprunte plonge dans une rivière, de façon toute surréaliste et onirique (mais le lieu et son contexte existent réellement) c'est à ce point de non retour sur sa vie que Lumens arrive. Comme sa voiture, qui a besoin d'un bac pour traverser le cours d'eau, Lumens a ce Styx, ce Syrte à franchir... qui est l'acceptation de son deuil : seulement ainsi trouvera-t-il peut-être la paix en lui, 15 ans après...

Il pourrait faire marche arrière, reprendre la voiture, revenir sur ces pas... pour trouver un pont... plus loin. Mais en a-t-il alors à la fois l'envie et la force ? Je ne crois pas, ni pour l'un ni pour l'autre.

Il n'en a pas le désir pour la même raison qu'il souhaitait rester une nuit entière à l'atelier : il a à enterrer son passé ; il a le courage, là, lorsque le crucifix le met au pied du mur, de prendre sa vie (et donc sa douleur) à bras le corps. C'est l'annonciation que le livre dans l'atelier lui « prodiguait ». C'est l'arrivée de cette paix, cette réconciliation en lui. Lumens, au sortir de cette nuit à la rivière, à la lumière de la femme en blanc, rejoint, enfin, la vie, qu'il avait quittée au décès de sa femme.

De même, n'a-t-il pas la force de rebrousser chemin... car, de manière quasi-fantastique à nouveau, peut-être mystique, le crucifix ne lui laisse pas le choix, ne l'autorise pas à revenir sur ses pas. Ici, lorsqu'il arrête la voiture au pied de la rivière, c'est-à-dire lorsque sa vie arrive à un point final où il doit régler sa souffrance,

l'accepter pour l'annihiler, le crucifix... l'appelle. Exactement de la même manière qu'il l'appelait à l'atelier à le nier, en jetant le chiffon sur son visage. Ici, le crucifix l'invite à l'étreindre, à le sentir (dans tous les sens du terme, car Lumens, on le voit bien à l'image, respire l'objet, s'en imprègne...). Le rapport dépasse ici le champ / contre-champ, même si au niveau du découpage on en retrouve un exemple : il n'est plus question de vision, de regards qui se croisent, mais bien d'un corps que l'on désire ressentir. Le Christ a pris chair.

Le combat est alors encore plus rude, car il ne s'agit pas d'une bataille psychique comme à l'atelier, mais physique... qui laissera des traces... Sur Lumens : traces de boue, après qu'il s'est allongé sur le sol, humide de la nuit (des traces qu'il amènera avec lui jusqu'à l'église au petit matin) ; des traces sur le crucifix surtout puisque celui-ci y laissera « sa main »...

Cette meurtrissure dans l'intégrité de la sculpture est le cadeau de celle-ci à Lumens, en juste retour de la vie qu'il lui a rendu par son travail de restauration.

Lors, le rapport de cette blessure du crucifix avec la vraie passion du Christ est évident, voulu et assumé. Il s'agit bien d'une évocation du sacrifice du Fils d'Homme pour la rédemption du monde. On pourrait détailler les multiples occurrences sur ce sujet ; je laisse cela aux exégètes s'il advient que certains veuillent s'y pencher.

Détaillons un peu plus la mise en scène du début de cette séquence « rivière ».

Lorsque Lumens gare la voiture, devant la rivière, les plans, à l'image de l'appréhension qui a envahi le restaurateur depuis la séquence précédente dans la voiture, sont pour la première fois du film nerveux, assez cut, du moins beaucoup plus rapides et secs que sur le reste du court-métrage. Le jeu d'Aurélien, nerveux à ce moment du film, rend bien de la tension interne du personnage : il doit voir le Christ (j'emploie ici volontairement le mot « Christ » et non crucifix), le sentir, le ressentir. C'est une question de survie mentale.

La sensation d'angoisse dans cette séquence a été augmentée au montage son avec une série de bruits de campagne la nuit (chien qui aboie, les cris des animaux nocturnes).

Puis, lorsque le Christ est déballé, je confie à nouveau l'émotion à Aurélien, seul, laissant le plan se dérouler, de l'émotion, de la fébrilité (qui causera l'irréparable : la cassure du crucifix) à la tristesse et l'angoisse d'avoir cassé la sculpture : c'est juste son jeu qui poursuit la tension du moment, une tension, qui est pour Lumens à la fois une épreuve et à la fois une jouissance, qui connaîtra cette fin tragique avec la main brisée, le début de pleurs de Lumens, pleurs ellipsées pour ne pas être redondantes avec celles dues à la jeune femme plus tard et surtout pour laisser la montée dramatique se faire.

Dès lors que Lumens redresse le crucifix, qu'il se rend compte de la « blessure » sur la sculpture, l'atmosphère change du tout au tout. Alors que la tension dans la suite des séquences « rivière » sera toujours là (la fébrilité à avoir cassé le crucifix, puis l'apparition de la femme en blanc, source d'une grande angoisse), la mise en scène, en images et en sons devient pourtant totalement onirique, voire surréaliste, dédramatise l'ensemble des actions qui vont s'y dérouler. Tout est d'emblée tourné vers la mise en poésie de l'action.

On quitte une narration classique pour une ambiance visuelle et sonore. L'ambiance et la musique deviennent ici prépondérantes sur le son direct. Tout n'est plus que métaphore, voir métamorphose.

Cette séquence est construite exactement en pendant de celle à l'atelier : sur une musique originale, les sons directs étant relégués au second plan, avec une multitude d'ellipses, tant temporelles que spatiales.

Ici l'espace est encore plus déconstruit qu'à l'atelier puisque c'est en fait deux séquences (celle où Lumens brise le crucifix et celle avec la jeune femme, conductrice du bateau), deux décors, assemblés artificiellement au montage. L'espace est complètement distordu avec deux raccords à 180°, qui choqueraient dans un tout autre passage du film, mais ici, par la construction même de l'onirisme de la séquence, ces passages d'axe extrême sont, je pense, invisibles.

Cela crée une perte de repères ; on ne sait pas trop comment est construit l'espace à ce moment-là du film et cela ajoute à la poésie de cette séquence. On sent, on ressent, par cette déstructuration de l'espace, la fragilité et l'errance de Lumens.

Cette déconstruction spatiale est accentuée par le plan en plongée totale, tête en bas, où Lumens « joue » avec la main du crucifix cassée. J'aime beaucoup ce plan ; je le trouve plein de sensation. On s'imagine aisément le froid et l'humidité de la terre dans laquelle est couché de tout son long le personnage.

L'onirisme de cette sur-séquence « rivière » est encore plus marqué que pour celle de l'atelier je crois. Le bateau, qui en deux plans, semble vraiment glisser sur l'eau y contribue efficacement.

Nous arrivons au passage de la jeune femme en blanc, la conductrice du bateau. A nouveau, comme à chaque fois qu'il y a intensité dramatique, le découpage est minimaliste et l'arrivée de la jeune femme vers Lumens, est un long plan. J'aime ainsi laisser le temps aux acteurs pour faire passer l'émotion. J'aime installer aussi le spectateur dans un système de contemplation, en lui mâchant le moins possible le travail de décryptage (tout ceci se verra en 2009 consigné dans le texte sur le Temporalisme).

Qui est cette jeune femme ? Évidemment, c'est la femme de Lumens. Cette conductrice du bateau est jouée par la même actrice, le même visage que l'on avait sur la plaque mortuaire et sur la photo sur le mur chez Lumens.

Mais aucun gros plan ne nous l'affirme. Peut-être était-ce une erreur ? On l'a dit. Mais j'ai aimé dans ce film laisser beaucoup de clés en suspend. Le film est, on l'a vu, très peu psychologique et, cela va de pair, très peu expliqué, explicité.

On laisse avec cette femme, cette apparition, un doute qui je trouve profite au film. Est-elle un fantôme (le choix du blanc comme tenue vestimentaire appuierait cette idée) ? Une hallucination ? Un sosie ? Je n'en sais rien ; et ne cherche pas à savoir. Je trouve que la poésie de cette séquence fonctionne bien ; seul cela m'importe.

A nouveau, comme souvent, je fais passer l'idée de la séquence par le non-découpage et le jeu physique des acteurs. En effet, on remarquera que ces retrouvailles entre Lumens et le fantôme de sa femme ne contiennent aucun dialogue. Tout passe par l'émotion des corps : la fébrilité de Lumens, sa frayeur, ses pleurs...

On est presque étonné d'ailleurs de l'entendre pleurer, tellement on avait l'habitude depuis le début du film de le voir se maîtriser, enfouir les émotions en lui. Mais ici, ces pleurs sont l'ultime échappatoire de Lumens : il vient, par cette vision, d'accepter son deuil. Ce sont certes des pleurs de peur, mais ce sont aussi des pleurs de

soulagement. Principalement, j'en suis convaincu, des pleurs de soulagements : ça y est ! il a fait son deuil ! il est libre !

Dans les bras de cette femme si mystérieuse, il a tourné une page dans sa vie.

C'est tout simplement un accouchement. Comme il y avait eu celui à l'atelier (le pardon de Lumens au silence divin), il y a ici celui de la rivière qui est sa renaissance. Désormais, il pourra peut-être construire quelque chose de son avenir puisque débarrassé de son passé.

C'est que narre le plan-séquence suivant, où Lumens à la proue du bateau glisse sur l'eau, traverse la rivière, passant d'une rive à l'autre. La symbolique est ici évidente.

## LA CONCLUSION : LE PRÊTRE

C'est au petit matin que l'on le retrouve longeant la Loire (l'étendue d'eau de ce fleuve en hiver était si vaste que beaucoup y ont vu la mer, alors que le film s'inscrivait bien en Anjou), puis arrivant à l'église.

Lorsqu'il sort de voiture, on voit bien qu'il a changé. Sa démarche n'est plus la même. Il n'est plus physiquement dans une hésitation, il ne traîne plus les pieds. Son corps est sûr de lui, fait montre d'un renouveau et d'une force qu'on ne lui avait pas jusqu'à présent pas connus.

Et c'est portant la croix comme un bébé dans ses bras qu'il pénètre dans l'église. Une fois posé le crucifix contre l'autel, c'est avec une légère désinvolture que Lumens se promène dans l'église.

Pourtant il est aisément imaginable que c'est la première fois depuis sa rupture avec la religion qu'il retourne dans une église. Il pourrait être impressionné, mal à l'aise ou en révolte. Cela aurait été sans compter sur ses deux accouchements que nous venons de suivre. Et je prends un grand plaisir à voir le personnage tranquille, enfin, lui qui était tant dans la douleur et le ressenti jusqu'à présent.

Nous arrivons à l'entrevue avec le prêtre. J'ai très peu travaillé le personnage ecclésiastique avec Olivier Py. Il m'a juste demandé avant la première prise si je voulais un prêtre à la Claudel ou à la Bernanos. La question était intelligente, car elle comprenait tout ce que l'on aurait pu dire d'autres. Et on a fait évidemment un prêtre à la Bernanos.

Ainsi, l'humanité et l'altérité dont fait preuve le curé vont pousser Lumens à la confiance.

Sur ce point aussi, on voit le changement du personnage : il est étonnement prolix, se confiant sans retenu à l'homme d'église... qui certes était le mieux placé pour le comprendre puisque toute son angoisse tournait autour du silence de Dieu il y a 15 ans.

Certes, voyons-nous une tension (même si j'ai volontairement cadré plus large sur ce passage) lorsque le prêtre s'inquiète pour son crucifix. Mais ce n'est rien. Cela ne changera rien à son humanisme et à l'apaisement que Lumens montre depuis la fin de son voyage.

Je ne pense pas qu'il y ait beaucoup d'autres choses à dire sur cette fin.

J'aime assez la réplique « j'ai encore beaucoup de chemin à faire » car on ne sait pas s'il parle de son voyage retour à l'atelier, ou de son propre chemin intérieur pour concrétiser la paix qui s'est installée en lui.

Une chose est sûr : c'est que Lumens est désormais dans la lumière, comme nous le prouve le dernier plan du film, où, échappant très doucement le dos du prêtre, reste seul dans la clarté du jour naissant un homme qui vient de se relever après 15 ans passé dans un abîme de douleurs.

R. VIÉMONT