



PAYSAGES AQUATIQUES

LES ENJEUX ESTHÉTIQUES ET
NARRATIFS DE L'EAU AU CINÉMA

MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES

LÉA MIGNONAT

DÉCOR PROMOTION 2021

PAYSAGES AQUATIQUES

LES ENJEUX ESTHÉTIQUES ET NARRATIFS DE
LA REPRÉSENTATION DE L'EAU AU CINÉMA

COMMENT LE MOTIF DE L'EAU, RÉCURRENT
DANS DE NOMBREUX FILMS, DEVIENT-IL, À
TRAVERS SA MISE EN SCÈNE, UN ÉLÉMENT
NARRATIF À PART ENTIÈRE ?

« L'eau est un véritable élément psychique, un élément qui amasse les images dans nos rêves comme dans nos pensées, un élément qui règne dans notre conscience comme dans notre inconscient, un élément que nous aimons en nous et en dehors de nous. »¹

Gaston BACHELARD

¹ GASTON BACHELARD, « La poésie de l'eau », in *Causeries* (1952-54), édition et trad. V. Chiore, Genova (Italie), Il Nuovo Melangolo, 2005, p. 38

AVANT PROPOS

Au départ, lorsque ma réflexion concernant ce sujet était encore à l'état embryonnaire, j'avais le désir de présenter un mémoire technique, centré sur les méthodes employées en studio pour réaliser des scènes où la maîtrise de l'eau est un enjeu de taille, pour comprendre les coulisses de certaines séquences époustouflantes qui m'avaient marquée durant leur visionnage. Je pensais alors à des films très régulièrement cités pour leurs prouesses techniques, avec des scènes d'immersion spectaculaires, à l'instar de *Titanic*, *les Dents de la mer* ou bien *Abyss*.

Mais en me documentant sur les techniques mises en œuvre pour tourner dans des piscines ou des fosses, je me suis rendue compte que mon mémoire allait certainement tourner en rond, d'une part car les procédés filmiques qui permettent de tourner des scènes aquatiques sont souvent les mêmes, certes appliqués à des degrés plus ou moins monumentaux en fonction des films, et d'autre part, car j'envisage le cinéma comme un art du fond et de la forme ; je ne saurais donc réduire l'intérêt d'un film à ses méthodes de création.

En y repensant bien, les films où l'importance de l'eau est indéniable qui m'ont le plus marquée ne sont pas forcément ceux qui se déroulent en immersion totale. Au contraire, ce sont ceux qui, longtemps après les avoir vus, m'ont laissé une impression souvent inquiétante, poisseuse, comme si l'élément liquide qui les caractérisait suintait encore dans ma mémoire.

Je me souviens avoir passé une nuit blanche, adolescente, après avoir vu *Shutter Island* lors de la dernière séance de la journée.

Pourtant accoutumée à des films considérés comme

bien plus effrayants, je n'avais pas réussi à trouver le sommeil, tant les images ruisselantes du film restaient imprimées sur ma rétine. Je n'avais pas revu ce film jusqu'à l'écriture de ce mémoire, une dizaine d'années plus tard, et je me suis pourtant étonnée de voir à quel point mes souvenirs de ce film étaient précis, et que les images que j'avais le mieux gardées en mémoire étaient celles où l'eau était présente, que ce soit sous la forme de pluie battante, d'eau ruisselante dans les couloirs du pénitencier ou de surface claire et lisse du lac qui cristallise le trauma du personnage principal.

Ainsi, en interrogeant ma perception de spectatrice, je me suis rendue compte qu'il serait plus pertinent, dans la mesure où j'envisage la profession de décorateur de cinéma comme un métier à la fois technique, créatif et réflexif, de traiter l'eau comme élément de décor non pas uniquement d'un point de vue technique mais surtout du point de vue de la narration et de la mise en scène.

Pour le théoricien du cinéma Jean-Pierre Berthomé, le décor métaphorise la situation dramatique ou l'état psychologique du personnage. Il permet de définir les territoires psychologiques ou d'action des différents personnages. Je ne peux qu'adhérer à sa vision du décor, ayant moi-même été confrontée au cours de mes quatre années d'études à la Fémis à la manière dont on se documente, dont on imagine, dont on esquisse et dont on construit un décor au service d'une narration.

J'ai donc décidé de construire mon propos autour d'analyses de films pour lesquels l'eau est un motif central, et tout en abordant les enjeux techniques, je me suis concentrée sur une approche spatiale du film, sur la manière dont l'eau, en tant qu'élément du décor, mise en scène de concert avec l'image et le son, sert symboliquement le récit.

SOMMAIRE

Introduction	6
PARTIE 1 - PARASITE : L'EAU, LE PESSIMISME ET LA MORT	12
A. <i>Parasite</i> : un film construit sur un réseau de symboles	12
B. L'eau révélatrice des inégalités sociales	20
PARTIE 2 - TSAI MING LIANG : LE FLUX DES ÉMOTIONS REFOULÉES ...	34
PARTIE 3 - L'EAU : UN PONT ENTRE LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE	51
1. <i>Real</i>	52
A. Une mise en place progressive de l'étrangeté	55
B. Eau et poids de la culpabilité	58
2. <i>Les Contes de la lune vague après la pluie</i>	64
A. L'eau et les esprits	68
B. Des destins tragiques	70
PARTIE 4 - INTRODUCTION AU TRAVAIL DE FIN D'ÉTUDES	74
A. Présentation du décor de fin d'études	74
B. Entretien avec Christophe Hervé, chef peintre	86
Conclusion	92
Filmographie	94
Bibliographie	94
Sites consultés	95



Le Déluge, Francis
Danby, 1840.

INTRODUCTION

Le motif de l'eau a toujours passionné les artistes, que ce soit en peinture, en photographie ou au cinéma. Élément en perpétuel mouvement, insaisissable par nature, sa matière-même défit quiconque de la représenter fidèlement. Elle est un des quatre éléments à qui l'on attribue le plus de significations, elle est à la fois vénérée et crainte dans les mythes fondateurs de chaque civilisation.

Et pourtant, il est difficile de la définir autrement que par sa formule chimique, H_2O . Pourquoi, tantôt en littérature, tantôt en psychologie, l'eau est-elle souvent associée aux affects et à l'inconscient ?

On lui attribue des épithètes qui tendent à la personnifier : l'eau peut être pure, trouble, violente, morte... Néanmoins, il paraît quasiment impossible d'expliquer pourquoi l'eau fascine à ce point, pourquoi un réseau de significa-

tions s'est construit autour d'elle dans l'imaginaire collectif. Leonardus Lessius, dans *l'Art de vivre longtemps et en parfaite santé, de la sobriété et de ses avantages*, relie la doctrine des quatre éléments aux quatre tempéraments organiques, en vogue dans la médecine du XIX^{ème} siècle. Il écrit : « Les songes des pituiteux sont de lacs, de fleuves, d'inondations, de naufrages. »² Ainsi, il associe l'élément aquatique à un certain tempérament, l'eau pétrirait donc les rêves des lymphatiques. Bien que cette analyse s'est révélée totalement erronée avec les progrès de la médecine, l'eau a conservé un lien très étroit avec le rêve.

Gaston Bachelard, dans *l'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, avoue lui-même, en introduction de son ouvrage, que s'il est parvenu à rationaliser le feu, il n'en est pas de même pour l'eau : « Les images de l'eau, nous les vivons encore, nous les vivons synthétiquement dans leur complexité première en leur donnant souvent notre adhésion irraisonnée. » L'eau ne peut donc pas être circonscrite et reste mystérieuse, « elle est un élément plus féminin [...] que le feu » et elle symbolise « avec des formes plus cachées »³. Il paraît important de rappeler que l'eau est la matière première du monde dans différentes cosmogonies. La notion d'eau primordiale, de l'océan des origines, est quasiment universelle ; dans la Genèse, il est dit que le « Souffle » ou « l'Esprit » de Dieu couve à la surface des eaux.

² LEONARDUS LESSIUS, *l'Art de vivre longtemps et en parfaite santé, de la sobriété et de ses avantages* (XVI^{ème} siècle), Éditions Hachette Livre, 2018, p.54

³ GASTON BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, Éditions José Corti, 1942.

Cette lecture de l'essai de Bachelard m'a beaucoup inspirée, même si j'admets avoir été surprise par ses axes d'analyse. En effet, je pensais au départ que l'analyse qu'il ferait de l'eau serait plus concrète, plus historique, ethnologique que poétique. À la fin de la lecture de cet ouvrage, l'eau demeure encore pour moi un élément mystérieux, à qui l'on peut prêter une infinité d'interprétations, inspirées par des récits mythiques.

Il existe une variété impressionnante de films où l'eau tient une place majeure dans le récit. Que soit les films dont l'intrigue se déroule en mer, au bord de l'eau, sur des terres marécageuses ; les films dont le récit se développe autour de piscines, de baignoires, de bains thermaux ; ou encore les films où l'eau s'immisce, de manière inattendue, dans des lieux qui ne sont pas supposés l'accueillir (raz-de-marée, inondations, infiltrations...).

Il est évidemment impossible de traiter dans ce mémoire tous les films s'intéressant de près ou de loin à la mer, aux lacs, aux océans et aux fleuves, tant ils sont nombreux.

J'ai donc fait le choix, pour affiner ma filmographie, d'étudier des films où l'eau n'est pas présente en permanence, où elle ne constitue pas seulement un élément du paysage (comme les films en mer par exemple), au risque de l'oublier par sa présence constante. J'ai au contraire choisi de me pencher sur des films où la récurrence de l'eau questionne, où sa présence n'est pas anodine.

J'ai aussi décidé, car l'ambition de ce travail de recherche n'est pas l'exhaustivité, de ne pas étudier les films expérimentaux où l'eau tient une place importante, car il faudrait leur dédier un mémoire entier pour leur rendre justice. Dans la revue Séquences, Dominique Auzel écrit au sujet de l'eau : « De par sa couleur, ses reflets d'argent – on se plaît soudain à voir une parenté avec les

sels d'argent de l'émulsion sur la pellicule – le jeu subtil de la lumière miroitant sur sa surface, son imaginaire, sa photogénie, elle constitue l'un des plus beaux décors pour le cinéma »⁴. De nombreux cinéastes et vidéastes du XX^{ème} et du XXI^{ème} siècle ont été passionnés par la fluidité de l'eau, et les sentiments que sa matière inspire. Je pense notamment aux cinéastes français tels que Jean Vigo, Jean Cocteau, aux films expérimentaux de Joris Ivens, Ralph Steiner et Stan Brakhage, et aux installations vidéos de Bill Viola.

J'ai donc choisi de circonscrire le développement de ce mémoire à des films de fiction dont le traitement de l'eau me paraissait particulièrement intéressant. Parmi les films que j'ai vus pour préparer ce travail de recherche, j'en ai retenu cinq, qui me semblaient très riches sur le plan de la mise en scène de l'élément aquatique. Il se trouve que ces cinq films sont tous issus du cinéma asiatique. Il s'agit de *Parasite* de Bong Joon-ho, de *la Rivière* et de *The Hole* de Tsai Ming Liang, de *Real* de Kiyoshi Kurosawa et des *Contes de la lune vague après la pluie* de Kenji Mizoguchi. Ces films m'ont touchée par leur sensibilité, et notamment par leur mise en scène qui expose remarquablement des trajectoires de vie gangrenées par les non-dits.

Je m'apprête donc, dans ce mémoire, à analyser ces films au prisme du motif de l'eau, comme élément de décor. Le motif, selon sa définition littéraire, est une image récurrente ou proéminente à travers une œuvre qui pointe vers un thème ou un message plus large. Ainsi,

⁴ DOMINIQUE AUZEL, *Mer et Cinéma, Voiles et toiles*, dans Séquences, La Revue de cinéma, Numéro 173, Juillet-Août 1994.

un motif est un élément concret, qui permet d'appuyer, à travers sa symbolique, un thème, qui lui est une idée abstraite. Par conséquent, je parlerai du « motif de l'eau » dans les films étudiés car l'eau, par la répétition de ses occurrences, finit par constituer un motif au service du thème central de chaque récit.

L'eau, de par son caractère fluide, est en perpétuel mouvement, glisse, s'écoule, elle n'est maintenue que par les remparts de son contenant. Dans les films que je vais étudier, l'eau apparaît, tantôt dans des espaces destinés à l'accueillir (lacs, rivières, douches, bains) tantôt dans des lieux où son irruption surprend, agace, terrorise (inondations). Lorsque l'eau s'affranchit de son contenant, elle entre souvent en contact avec les personnages du film. Cet élément naturel mouvant est donc à l'origine de nombreux virages narratifs ; en jaillissant où l'on ne l'y attend pas ou en se comportant comme on ne s'y attend pas, elle dérouté les personnages et la narration. Ce constat m'a donc permis de formuler la problématique suivante : comment le motif de l'eau au cinéma devient-il, à travers sa mise en scène, un élément narratif à part entière ?

Dans une première partie consacrée à l'analyse du film *Parasite*, je vais m'appliquer à montrer comment le motif de l'eau, à travers sa mise en scène, va se faire le vecteur d'un discours engagé sur les inégalités sociales.

Je m'attacherai ensuite à étudier le motif de l'eau dans l'œuvre de Tsai Ming Liang, qui permet au cinéaste taïwanais de mettre en scène le flux des émotions contrariées de ses personnages.

Enfin, je montrerai comment, dans *Real* et les *Contes*

de la lune vague après la pluie, l'eau permet de tisser des liens entre le réel et les rêves, le monde tangible et le monde des esprits.

Tous ces films ont à première vue peu de lien visuel avec mon décor de fin d'études, et pourtant cela était important pour moi d'explorer des films qui me passionnent, tout en embrassant une esthétique qui me plaît, plus inspirée par les mythes, l'histoire de l'art et l'architecture. Je m'appliquerai donc, dans une ultime partie consacrée à mon TFE, à expliciter les choix qui m'ont poussée à concevoir un décor de bain turc. En effet, je souhaitais que l'on retrouve dans ce décor quelques éléments qui seront évoqués dans les diverses parties de mon développement : l'onirisme lié à l'imaginaire de l'eau, sa dimension mythologique, son caractère mystérieux et sa relation à l'intime et à la sensualité.



I / PARASITE : L'EAU, LE PESSIMISME ET LA MORT

A. PARASITE : UN FILM CONSTRUIT SUR UN RÉSEAU DE SYMBOLES

Il me tenait vraiment à cœur de parler de *Parasite* dans ce mémoire, tant je le trouve riche à tous points de vue. Tous les éléments de mise en scène, que ce soient l'image, le son, le montage, le décor ou les costumes, servent profondément le récit. *Parasite* a été réalisé par le cinéaste coréen Bong Joon-ho en 2019, il est le premier film étranger à avoir reçu l'Oscar du meilleur film (en plus d'une Palme d'Or), et il a connu à sa sortie un succès international.

Sa mise en scène précise met en place un véritable langage cinématographique, visuel, basé sur l'image, le son, le décor, le montage, et le jeu des comédiens, qui transcende les barrières culturelles et parle aux spectateurs du monde entier.

Dans une ville en Corée, la famille Kim, composée de Ki-taek le père, Chung-sook la mère et de Ki-woo et Ki-jung leur fils et fille jeunes adultes, fait face à la crise de l'emploi qui les frappe de plein fouet. Malgré leur

bonne volonté, ils ne parviennent pas à trouver de travail stable, et enchaînent tous les quatre des petits boulots précaires et mal payés. Un jour, un ami proche de Ki-woo, Min-hyuk lui rend visite avant de partir étudier à l'étranger. Il conseille à Ki-woo de reprendre le poste de professeur particulier d'anglais qu'il tenait chez une riche famille de la ville ; Ki-woo hésite car il complexe de ne pas être diplômé, mais son ami l'encourage à présenter un faux diplôme et lui promet de le recommander personnellement.

Ainsi, Ki-woo fait la connaissance de la famille Park, Dong-ik le père, Yeon-gyo la mère, leur fille Da-hye auprès de qui il enseigne et leur jeune fils Da-song. La famille Park vit dans opulence, et Ki-woo, qui donne pleine satisfaction à ses employeurs, les convainc d'employer sa sœur (mais il tait leur lien familial) en tant qu'art-thérapeute pour canaliser l'énergie débordante de Da-song. Peu après, c'est leur père, Ki-taek qui entre au service des Park pour remplacer leur chauffeur, renvoyé suite à une manipulation de Ki-jung.

Enfin, c'est la mère Chung-sook, qui rejoint la dernière la famille Park, employée comme gouvernante pour remplacer la précédente, qui a été écartée après que Ki-woo et Ki-jung ont fait croire qu'elle était tuberculeuse. La famille Kim s'épanouit financièrement auprès des Park qui ignorent tout de leurs liens de parenté. Mais ce fragile équilibre vole en éclats lorsque les Kim découvrent qu'ils ne sont pas les seuls à profiter de la richesse des Park : Geun-sae, le mari de l'ancienne gouvernante, vit parqué dans leur bunker sous-terrain pour échapper aux dettes qui l'accablent.

Le titre du film, *Parasite*, annonce déjà la couleur sociale du film : la famille Kim, la famille d'escrocs, et Geun-sae, l'homme criblé de dettes sont considérés comme des

parasites par la société, cherchant par tous les moyens à survivre aux crochets de la famille Park.

Dans une interview accordée au Hollywood Reporter⁵, Bong Joon-ho confesse avoir toujours eu le désir de faire un film ayant pour thème les inégalités sociales. Selon lui, en Corée du Sud riches et pauvres vivent complètement séparés les uns des autres : la société cloisonne et tient hermétiquement fermés ces deux mondes parallèles. La mise en scène de Bong Joon-ho repose alors sur la des symboles forts, qui tendent à représenter les inégalités sociales entre riches et pauvres.

Revenons avant toute chose sur la définition du mot symbole qui peut être caractérisé selon Le Robert comme un « être, objet ou fait perceptible, identifiable, qui, par sa forme ou sa nature, évoque spontanément (dans un groupe social donné) quelque chose d'abstrait ou d'absent. ».

John Truby, dans son livre *Anatomie du scénario* ⁶, écrit : « Tout comme la matière est de l'énergie hautement concentrée, un symbole est une haute concentration de sens [...] Les symboles agissent sur le public de façon subtile mais très puissante. Un symbole crée une résonance, comme des ondes à la surface d'un étang, à chaque fois qu'il apparaît. Quand vous répétez le symbole, les ondes s'étendent et se répercutent dans l'esprit de votre public, et ce, bien souvent, sans qu'il en ait pleinement

⁵ INTERVIEW DE BONG JOON-HO

<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/bong-joon-ho-talks-making-parasite-1210781/>

⁶ TRUBY JOHN, *Anatomie du scénario*, Editions Michel Lafon, 2017, p.301

conscience. ». *Parasite* est truffé de symboles mis en exergue par ses décors. Dans le film, le choix des décors traduit esthétiquement ces inégalités : plus on est pauvre, plus on s'enfonce dans les ténèbres du sol.

Geun-sae, criblé de dettes, vit complètement terré dans un sous-sol, sans jamais voir la lumière du jour, tandis que la famille Kim, qui subsiste comme elle peut, loge dans un entre-sol. Leur appartement se situe donc à moitié sous terre, ses fenêtres étant au niveau du trottoir.

Bong Joon-ho dans une interview ⁷ accordée à IndieWire déclare : « *Il y a cette peur de tomber plus bas encore, mais l'espoir demeure grâce à cette situation intermédiaire (l'entre-sol), donc cela reflète bien l'espace liminal dans lequel se trouvent les Kim* ». À l'inverse, la richesse permet de s'élever, autant socialement que géographiquement : la famille Park vit dans une magnifique maison d'architecte, sur une colline surplombant la ville. La maison est située dans une oasis de verdure, protégée par d'épaisses haies qui la coupent du reste du monde. Tout y est paisible, seul le chant des oiseaux se fait entendre. Ce n'est pas le cas pour la famille Kim, qui depuis son entre-sol n'a d'autre choix que de voir des fêtards uriner au petit matin devant leurs soupiraux ; son horizon est bouché, et cela se révèle d'autant plus lors de la scène où un employé de la ville désinsectise les rues avec des fumigènes, qui s'infiltrent chez elle. Les Kim sont pris de violentes quintes de toux, eux-mêmes réduits à l'état de parasites.

La maison des Park a été spécialement construite pour les besoins du film. Le rez-de-chaussée et le premier étage

⁷ INTERVIEW DE BONG JOON-HO

<https://www.indiewire.com/2019/10/parasite-house-set-design-bong-joon-ho-1202185829/>



de la maison ont été construits séparément puis ont été superposés en post-production. Les deux espaces ont néanmoins été construits en extérieur, car Bong Joon-ho souhaitait que la lumière naturelle du soleil soit un élément à part entière de sa mise en scène, et que l'intérieur de la maison communique avec le jardin par le biais d'immenses baies vitrées.

Les fenêtres sont des éléments majeurs des décors de *Parasite*, deux fenêtres principales reviennent de façon

REZ-DE-CHAUSSÉE DE LA VILLA DES PARK

Modélisation SketchUp



récurrente tout au long du film : la baie vitrée donnant sur le jardin des Park et l'étrange fenêtre ajourée des Kim donnant sur la rue encrassée. Ces deux fenêtres ont des formes et des dimensions peu communes, en effet, elles épousent parfaitement le ratio de l'image du film, à savoir le format scope, 2:35. Ainsi, il est donné au spectateur de voir les personnages évoluer comme s'il les épiait à travers une fenêtre.

L'opposition entre la famille Park, la famille Kim et Geun-sae est si fortement appuyée par les décors que le récit revêt presque une dimension mythologique : M.Park, icône de l'abondance, maître du haut château, est célébré comme un dieu par Geun-sae, pour qui sa survie ne

dépend que de sa bienfaisance, au point qu'il construit un petit hôtel à sa gloire. Geun-sae dans



Sur ces quatre photogrammes, on peut observer la fenêtre de l'entre-sol de la famille Kim. Elle revient comme un leitmotiv, en opposition avec la baie vitrée de la grande villa des Park.

Ces différents plans viennent rythmer le récit et font écho à l'évolution de la situation des Kim. Au départ, l'horizon est certes encombré, mais la lumière du jour perce, et laisse espérer à la famille de jours meilleurs. Ils sont malheureusement vite rappelés à leur condition sociale quand ils subissent comme des insectes les fumigations de l'agent de désinsectisation. Lorsque leur situation financière est au beau fixe grâce aux Park, les Kim gagnent en confiance et chassent sans ménagement un fêtard qui urine devant leur fenêtre. Mais le répit est de courte durée, car l'entre-sol subit une violente inondation, dans laquelle la famille perd tous ses biens.



La baie vitrée de la Villa des Park épouse le format 2:35. L'horizon est également bouché ici, mais par une oasis de verdure. Les Park se sont volontairement coupés du monde extérieur, pour ne pas voir ses côtés déplaisants (pauvreté).

Le père est même le directeur d'une entreprise qui conçoit des casques de réalité virtuelle, ce qui souligne davantage sa déconnexion avec la société.

l'obscurité et le silence du sous-sol s'apparente à un fantôme errant, une créature vouant un culte à son créateur.

Le chef décorateur de *Parasite*, Lee Ha-jun, explique dans une interview que pour lui le travail de décorateur est de traduire visuellement ce qui est exprimé dans le scénario, en particulier ce qui est abstrait.

Ainsi, plus que des symboles mis en avant dans les décors du film, ce sont des motifs qui sont créés par la répétitions de ces mêmes symboles.

Dans *The Cambridge Introduction to Narrative*⁸, H. Porter Abbott écrit : « En règle générale dans le récit, le thème est abstrait et le motif est concret ». Il est intéressant de noter que les escaliers sont présents partout dans *Parasite*, les Kim doivent monter un escalier pour sortir de leur entresol, mais également pour atteindre leurs toilettes ! La maison des Park ne fait pas exception : il faut l'atteindre en montant les escaliers qui la séparent du portail, et à l'intérieur les marches sont légions ; en effet, la maison d'architecte est construite sur plusieurs niveaux. Mais l'escalier le plus caractéristique, décisif dans le récit est celui qui

⁸ H. PORTER ABBOTT, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Second revised version, 2008

1. Ki-woo gravit pour la première fois les marches l'amenant auprès de Da-hye.

2. Monsieur Kim fait les courses avec Madame Park, dans de luxueux magasins. Il a parfaitement joué son rôle et réussi son intégration.

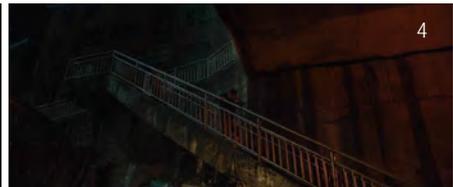
3. Ki-woo, Ki-jung et Monsieur Kim sont obligés de fuir sous la pluie, après le retour inopiné des Park.

4. C'est la descente aux enfers après avoir goûté à l'opulence : les Kim découvrent leur logement inondé, leur peu d'affaires a été emporté.

mène au sous-sol dans lequel se terre Geun-sae. Étonnamment long, on peine à croire qu'un tel réseau puisse exister sous l'imposante villa.

Ainsi, l'escalier devient un motif dans *Parasite*, il représente le thème des inégalités sociales, la passerelle entre la richesse et la pauvreté, mais celle-ci n'est pas horizontale, l'escalier appelle l'ascension sociale tout comme la chute vers la pauvreté.

Les escaliers doivent être gravis par les Kim, afin de s'élever socialement. Mais le motif des escaliers se révèle particulièrement frappant lors de la scène du déluge ; il décrit parfaitement à ce moment-même la descente aux enfers de la famille Kim. Pour la première fois dans le film, il nous est donné à voir la distance qui sépare les deux foyers, par un enchaînement de plans larges et fixes, on remarque alors que les deux maisons sont très éloignées, autant horizontalement que verticalement. Cela n'était pas montré au début du film, car un savant jeu d'ellipses nous faisait croire que les deux foyers étaient plutôt proches. L'apparente promiscuité entre les deux familles vole en éclats, les Kim ne sont pas parvenus à se hisser au même rang que les Park, et n'y arriveront désormais jamais.





B. L'EAU RÉVÉLATRICE DES INÉGALITÉS SOCIALES

Dans l'interview accordée au site IndieWire, Bong Joon-ho explique que la particularité de *Parasite* est qu'il repose sur l'idée de l'infiltration, qui renvoie à sa propre expérience de tuteur lorsqu'il était jeune, où il avait l'impression de « s'infiltrer » au sein d'une classe sociale différente. Ce n'est donc pas un hasard si l'une des scènes-clés du film, qui marque un nouveau tournant dans la direction du récit, est celle du déluge, où l'eau s'infiltré violemment dans le quartier pauvre, emportant le peu de biens personnels de la famille Kim mais aussi toutes leurs illusions.

Le quartier dans lequel se trouve le petit appartement des Kim a été construit de toutes pièces, dans une immense fosse de l'Aqua Studio de la ville de Goyang, plus grand studio asiatique à être spécialisé dans les effets aquatiques. Les matériaux de construction ont été choisis avec soin, explique Lee Ha-jun, afin que ces derniers supportent l'inondation. Ainsi, ce sont de véritables parpaings, enduits et tuyaux qui ont servi à construire l'appar-

tement semi-enterré des Kim. La scène de l'inondation a été tournée avec une partie en fond bleu, destinée à être étendue numériquement, et cinquante tonnes d'eau ont été détournées de la rivière jouxtant les studios pour permettre à l'inondation d'être crédible. Il était important pour Bong Joon-ho que l'eau provienne d'une rivière pour qu'elle soit boueuse, trouble, et qu'elle renforce ainsi la sordidité de la situation.

Fosse de l'Aqua Studio de Goyang où a été construit le quartier dans lequel vit les Kim. Elle mesure 58 mètres de long sur 24 mètres de large et 4 mètres de profondeur. Le fond bleu a ensuite permis d'étendre numériquement l'espace.

Analysons désormais plus en détail l'importance de la scène de pluie torrentielle dans le récit de *Parasite*. Celle-ci intervient pile au milieu du film, et vient donner une toute nouvelle inflexion au récit. Nous allons voir comment l'irruption de l'eau dans les décors de *Parasite* va venir perturber le fragile équilibre trouvé par les Kim, et comment celle-ci rappelle brutalement le thème principal du film, à savoir les inégalités sociales.

Les Park se sont absentés pour aller fêter l'anniversaire





Décor de la ruelle des Kim construite en fosse.

du petit Da-song en camping, et ont laissé le soin à leur nouvelle gouvernante, Chung-Sook, de surveiller la maison jusqu'à leur retour. Les Kim sont donc ravis : ils viennent secrètement profiter de la villa de leurs employeurs en leur absence. Réunis tous les quatre dans le salon, ils fêtent la réussite de leur plan. La pluie commence doucement à tomber au dehors, ils ne s'en rendent même pas compte, protégés par les murs de la luxueuse demeure. Cependant, au sommet de leur réussite, un événement vient soudain perturber leur soirée : quelqu'un sonne à la porte. Chung-sook, méfiante, va répondre à l'interphone. Il s'agit de Moon-gwang, l'ancienne gouvernante qui

demande à entrer pour récupérer soit disant des affaires oubliées.

L'eau, comme nous le disions en introduction, peut revêtir différentes symboliques dans les films, tantôt positives, tantôt négatives. Ce qui nous a poussé à choisir d'étudier *Parasite* parmi la multitude de films où le motif de l'eau a une importance capitale, c'est la manière dont l'introduction de l'eau dans le récit influe directement sur le genre du film. En effet, l'eau peut être particulièrement effrayante lorsqu'elle s'infiltré dans un espace qui n'est pas supposé l'accueillir.

C'est donc lorsque Moon-gwang pénètre dans la villa qu'une rupture de ton s'opère dans la narration.

Jusqu'à lors, le film semblait s'épanouir dans le registre de la comédie, certes cynique et grinçante, mais bien drôle, avec ses personnages riches caricaturaux qui cohabitent, bon gré mal gré, avec les personnages pauvres incarnés par les Kim. Cependant, *Parasite* bascule donc dans un tout autre registre à partir de la scène du déluge, le récit prend une tournure beaucoup plus sombre et angoissante.

L'ancienne gouvernante est trempée, elle a visiblement fait un long chemin sous la pluie battante. Elle ne ressemble plus du tout à l'employée tirée à quatre épingles qu'elle était auparavant, son visage est boursoufflé, ses cheveux ébouriffés, elle rit nerveusement. Son visage vu à travers la courte focale de la caméra de surveillance est légèrement déformé et paraît très inquiétant. Le récit commence alors à verser doucement dans l'horreur.

Petit à petit, les codes de la comédie s'effacent, la colorimétrie de l'image s'assombrit. Moon-gwang, riant frénétiquement, se rue dans le sous-sol de la villa. Chung-



Photogrammes reprenant les codes des films d'horreur asiatiques.

sook attend qu'elle revienne, inquiète, tandis que le reste de la famille Kim se cache. Chung-sook finit par rejoindre Moon-gwang qu'elle découvre dans une position terrifiante, en train d'essayer de pousser un meuble. Elle l'aide à décaler le buffet, et découvre un passage secret. Elle se lance derrière Moon-gwang, dans un plan de suivi haletant en caméra épaule, et découvre avec horreur que quelqu'un vit dans le bunker secret de la villa, et que cet homme, à l'apparence fantomatique, est le mari de Moon-gwang. Cette découverte signe la descente aux enfers des Kim : Moon-gwang découvre qu'ils sont les membres d'une même famille et veut les faire chanter. Pour ne rien arranger à la situation, Chung-sook reçoit un appel des Park, qui ont mis fin à leur séjour de manière prématurée à cause de la pluie. Il seront de retour à la maison dans quelques minutes. Dans la panique, les Kim se battent avec Geun-sae et Moon-gwang, et cette dernière finit très gravement blessée à la tête.

Ki-taek, Ki-woo et Ki-jung en sont réduits à se cacher sous



1



2

1. Les Park observent la pluie à travers la baie vitrée comme un spectacle, confortablement installés sur le canapé.

2. Les Kim retiennent leur souffle sous la table basse pour ne pas se faire repérer.

la table basse du salon au retour des Park, qui s'installent confortablement sur le canapé, à quelques centimètres d'eux. Encore une fois, la construction de l'image repose sur l'idée des différentes strates, des paliers qui montre la différence sociale entre les deux familles. Comme l'illustre le panoramique descendant du canapé vers le sol, les Kim sont de nouveau plus bas que terre tandis que les Park les surplombent.

Après avoir enduré silencieusement les moqueries des Park à leur sujet, les Kim profitent de leur assoupissement pour s'enfuir. En tenue d'été, ils sont contraints de courir,

sans aucune protection, sous le violent déluge. C'est littéralement la douche froide, leur plan, qui s'était déroulé à merveille jusque-là vole en éclats.

Comme évoqué précédemment, un enchaînement de nombreux plans larges montrent le très long chemin qui sépare le quartier riche du quartier pauvre. D'ailleurs, la séparation entre quartier riche et quartier pauvre est mise en exergue par un insert sur une grille d'évacuation : l'eau s'évacue sans problème du côté de chez les Park, mais elle ruisselle continuellement du côté des Kim.



Une large grille d'évacuation sépare le quartier riche, situé en haut de la ville, du quartier pauvre, en contrebas.

Ces derniers descendent littéralement et métaphoriquement toutes les marches qu'ils ont dû gravir pour

atteindre leur objectif. L'ascenseur social est dérégulé, la chute est violente, à la mesure du déferlement des eaux. Au fur et à mesure de la descente des Kim dans les profondeurs de la ville, l'image devient de plus en plus sombre, de plus en plus suintante. L'aspect cauchemardesque de la situation est renforcé par une bande sonore composée de sons de forte pluie mais aussi d'accords musicaux joués par un thérémime qui confèrent un caractère étrange, lunaire à la situation. La lumière orangée des lampadaires de leur quartier qui se reflète dans l'eau donne une atmosphère infernale à la scène, la pluie diluvienne s'abat comme si une entité supérieure, outrée par les fourberies des Kim et la vanité des Park, voulait laver la ville de ces défauts.

Une fois arrivés au bout de leur course, Ki-taek, Ki-woo et Ki-jung s'arrêtent, soulagés d'avoir échappé au pire. Mais Ki-jung est désespérée, elle se demande ce qu'ils vont devenir maintenant que leur situation risque d'être exposée. Mais Ki-taek, posté au milieu des ordures, tient à rassurer ses enfants. Ironiquement, il leur dit qu'une fois



rentrés, il prendront un bain chaud pour se remettre de leurs émotions. L'eau, omniprésente, est donc même au centre du dialogue.

Cependant, les Kim ne sont pas au bout de leurs surprises : ils découvrent avec horreur que tout leur quartier a été inondé, y compris leur logement en entre-sol. L'eau leur arrive à hauteur de taille, et a quasiment tout détruit sur son passage. Ki-woo manque de s'électrocuter avec un câble électrique qui prend l'eau, la situation est désespérée. Une multitude de détails du décor met en évidence le tragique de la situation : un insert au début du film montrait deux cadres, un avec une médaille, et un autre avec une photo de Chung-sook, en train de faire

du lancer de marteau. Ce plan montrait subtilement, en quelques secondes, que les Kim, bien que pauvres, ne manquent pas de talents. Chung-sook, si elle avait eu les moyens financiers de persévérer, aurait probablement pu



devenir une athlète de haut niveau. Mais au moment de l'inondation, un nouvel insert vient montrer la main de Ki-taek qui essaie de sauver désespérément ces deux cadres, déjà remplis d'eau boueuse. L'eau vient emporter le peu de biens des habitants du quartier pauvre.

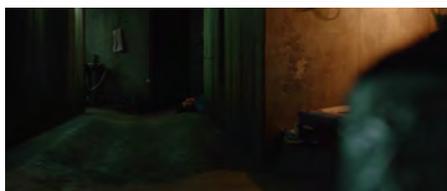
Par le biais d'un montage alterné, il nous est donné à voir tantôt la panique des Kim qui essaient de sauver quelques objets de l'inondation, tantôt Geun-sae, ligoté dans le bunker qui assiste à l'agonie de Moon-gwang, victime d'une commotion cérébrale. Pour insister sur le sordide de la situation, on voit simultanément Moon-gwang vomir dans



les toilettes du bunker et Ki-jung qui se fait asperger par les remontées d'égouts des toilettes de l'entre-sol. Les eaux souillées, par leur jaillissement, insistent sur l'idée du rejet : Moon-gwang vomit symboliquement sur Ki-jung, alors qu'elles deux devraient logiquement être dans le même camp. Mais la situation est tellement désespérée pour ceux qui tentent de subsister au jour le jour

que chacun lutte pour sa propre survie, au détriment des autres.

Bong Joon-ho dépeint là une vision très pessimiste de



la société coréenne, où selon lui chacun est constamment rappelé à sa condition sociale. Ceux qui tentent de s'en affranchir finissent irrémédiablement par échouer. Le cinéaste a dessiné un storyboard très détaillé pour chacun des plans de *Parasite*, il avait en tête des espaces, des axes et des mouvements de caméra précis. Pendant le montage alterné entre les Kim et le couple prisonnier du bunker, Bong Joon-ho souhaitait que les espaces se ressemblent et que les plans soient filmés depuis les mêmes axes, pour créer un effet miroir entre ces protagonistes qui partagent le même destin funeste. Le deux décors sont construits selon la même logique ⁹.

Enfin, couplé au motif de l'eau, la pierre de prospérité offerte par Min-hyuk aux Kim au début du film devient un motif récurrent, lourd de significations.

Min-hyuk, ami fortuné de Ki-woo, vient rendre visite aux Kim, qui ont honte de l'accueillir dans leur entre-sol crasseux. Il leur offre un coffret, en expliquant que c'est son grand-père qui a insisté pour le leur donner. Le coffret renferme une grosse pierre qui ressemble à une montagne. Elle est sensée apporter la prospérité à ceux qui la pos-

⁹ BONG JOON-HO, *Parasite : A Graphic Novel in Storyboards*, Grand Central Publishing, 2020



C'est un fermoir doré en forme de poisson qui orne le coffret contenant la pierre de prospérité.

sèdent. Il est intéressant de noter que le coffret est fermé par un loquet doré en forme de poisson, qui relie son contenant à l'eau.

Dans son ouvrage *Poisson et dragon : symboles du véhicule entre l'ici-bas et l'au-delà*, Stéphane Daeyeol Kim écrit : « Le poisson, de même que le dragon, la tortue ou le crapaud, représente le monde aquatique [...] et il fait partie du symbolisme de l'intermédiaire entre ce monde et le monde des Immortels divins. Le poisson est aussi un symbole de réussite et d'abondance. »¹⁰.

Les Kim sont ravis, honorés d'avoir reçu un cadeau de la part de la famille de Min-hyuk. Peu après, Ki-woo va boire un verre avec Min-hyuk, qui lui propose de reprendre son rôle de professeur particulier d'anglais chez les Park. C'est le point de départ du plan d'élévation sociale des Kim, qui se sentent encouragés par la possession de la cette pierre d'abondance.

¹⁰ DAEYOL KIM STÉPHANE, *Poisson et dragon : symboles du véhicule entre l'ici-bas et l'au-delà*, Cahiers d'Extrême-Asie, 2004, p.273



1. Min-hyuk offre la pierre de prospérité aux Kim.
2. La pierre coule pendant l'inondation, Ki-woo la récupère.
3. Ki-woo s' imagine se séparer de la pierre, une fois qu'il aura atteint son objectif de faire fortune.

Ce talisman revient tout au long du film, d'abord en arrière plan derrière les Kim qui célèbrent autour d'un bon repas la réussite de leur entreprise, quand tous les quatre ont réussi à se faire embaucher par les Park, puis elle réapparaît pendant la scène de l'inondation.

À ce moment-là, la pierre est complètement submergée dans l'eau vaseuse, elle coule, tout comme le plan des Kim. Mais Ki-woo la récupère et l'emporte avec lui. C'est d'ailleurs le seul bien qu'il sauve. Dans le gymnase municipal, là où sont hébergés pour la nuit les victimes de l'inondation, Ki-woo serre la pierre sur sa poitrine, comme un trésor. Ki-taek lui demande pourquoi il garde cette pierre, qui ne sert plus à rien désormais. D'ordinaire optimiste quant à ses moyens pour subsister, il laisse le désespoir l'envahir et avoue à son fils ne plus vouloir se projeter dans l'avenir. Ainsi, l'eau, en détruisant tout sur son passage, a symboliquement annulé l'influence de la pierre de prospérité. Ki-Taek et Ki-Jung ont bien conscience que leur plan de continuer à travailler chez les Park est voué à l'échec. Seul Ki-woo continue d'espérer, et s'accroche à sa pierre comme à un grigri.

La pierre réapparaît ensuite lors de la garden party des Park. Ki-woo l'a amenée avec lui, et descend voir ce qu'il est advenu de Geun-sae et de Moon-gwang. Mais il se fait attaquer par Geun-sae qui veut à tout prix venger la



mort de sa femme, ce dernier prend la pierre et la jette violemment sur le crâne de Ki-woo.

Enfin, la pierre de prospérité apparaît une dernière fois à la fin du film, quelques temps après que la garden party a tourné au cauchemar et a signé définitivement la fin de la réussite des Kim. Ki-jung a perdu la vie, et Ki-taek est contraint de se cacher dans le bunker où vivait Geun-sae, pour échapper à la justice pour avoir tué monsieur Park. Ki-woo, légèrement handicapé à cause de son traumatisme crânien, vitote au jour le jour avec sa mère. Ki-woo espère un jour devenir suffisamment riche pour racheter l'ancienne villa des Park, afin de libérer son père du bunker. Il s'imagine extrêmement fortuné, et finissant ses jours auprès de ses parents à nouveau réunis. Lorsqu'il échafaude ce plan, Ki-woo imagine qu'une fois qu'il aura atteint son objectif, il remettra la pierre de prospérité dans le lit d'une rivière, car il n'en aura plus besoin.

La pierre reviendra à l'eau, son élément, de manière choisie cette fois. Car cette pierre est en réalité plus un fléau qu'autre chose : elle symbolise la malédiction du pauvre, dont l'objectif de s'enrichir lui colle à la peau en l'entraînant finalement toujours plus vers le fond.

Nous avons donc pu constater, par le biais de cette analyse, que le motif de l'eau dans *Parasite* tient un rôle capital dans le récit. Annoncée au début du film comme un élément positif à travers la pierre de prospérité, l'eau se révèle terriblement néfaste pour la famille Kim lors de la scène d'inondation. Le déferlement furieux de l'eau marque un glissement, une rupture dans l'équilibre précaire où les riches et les pauvres cohabitent de manière illusoire. Ainsi, l'eau devient un moyen visuel et narratif percutant pour révéler les inégalités sociales, thème de prédilection de Bong Joon-Ho.



2 / TSAÏ MING LIANG : LE FLUX DES ÉMOTIONS REFOULÉES

Après avoir vu comment l'eau, présente de manière ponctuelle dans un film peut induire un nouveau tournant dans la narration et se faire le vecteur d'un thème particulier, je souhaiterais m'intéresser à des films où l'eau est présente en permanence, comme fil conducteur tout au long du récit. Nombreux sont les films qui se déroulent dans des lieux où l'eau est présente naturellement : je pense particulièrement aux films dont l'action prend place en mer, où les protagonistes entrent inévitablement en contact avec l'univers aquatique qui les entoure, au travers de tempêtes, de naufrages, de combats, d'explorations abyssales... Mais la présence de l'eau, dans ces cas précis, est si naturelle qu'elle ne questionne pas, elle sert de cadre au récit, elle en est le décor, et non pas un élément narratif dissonant. Je vais ici essayer de m'attacher à analyser des films où l'eau abonde, sous diverses formes, alors qu'à priori rien, dans le récit, ne justifie une telle concentration de liquides.

Qui de mieux que Tsai Ming Liang pour présenter une filmographie autant centrée autour du motif de l'eau ? Dans chacun des films qu'il a réalisés, l'élément aquatique est omniprésent (même dans *la Saveur de la pâte*, où l'absence de l'eau est à l'origine du récit, car les personnages sont obnubilés par le désir d'y accéder),

et est même caractéristique de son cinéma. Je vais me concentrer ici sur deux de ses films où l'eau va venir révéler des non-dits, des difficultés relationnelles, et rapprocher les personnages malgré eux.

En effet, chez Tsai Ming Liang, l'eau est étroitement liée à l'intimité.

Je vais donc m'appliquer à analyser *La Rivière* et *The Hole*, et à établir comment la prégnance de l'eau permet de révéler des thématiques chères au cinéaste taiwanais.

Il est impossible d'ignorer le rôle de l'eau dans les films de Tsai Ming Liang, car elle abonde, d'abord visuellement, elle fait partie intégrante des décors, qui évoluent sous son influence (revêtements qui pourrissent suite à une inondation, effondrement de plafonds...) mais également d'un point de vue sonore. En effet, les bruits de l'eau (pluie incessante, bruits de canalisations, clapotis) composent presque exclusivement la bande sonore de *La Rivière* et de *The Hole*, car d'une part les films de Tsai Ming Liang reposent sur une économie de dialogues, les personnages sont quasi mutiques, mais aussi car le cinéaste trouve rarement de la place pour une musique extra-diégétique dans ses films : il considère en effet que « *la musique agit trop rapidement sur les émotions* ». ¹¹

Tsai Ming Liang réalise *La Rivière* en 1997. Comme dans chacun de ses films, c'est l'acteur Lee Kang-sheng qui tient le rôle principal. Il joue le rôle de Hsiao-kang, un jeune homme qui au hasard d'une promenade tombe sur une ancienne petite amie. Celle-ci travaille sur un tournage et lui propose de venir voir une scène qui est en train d'être tournée près d'une rivière. La réalisatrice du film est dépitée : le mannequin en plastique qui doit figurer un corps noyé ne flotte pas de manière réaliste. À la pause déjeuner, elle propose à Hsiao-kang de remplacer le mannequin, contre rémunération. Il commence

¹¹ MICHEL CIMENT, *Entretien avec Tsai Ming Liang*, Positif n°439, septembre 1997, p.19



Le mannequin flotte de manière grotesque sur le Tanshui. On remarque lors de cette scène que l'équipe technique fait bien attention de ne pas entrer en contact avec l'eau. Cela conforte le spectateur dans l'idée que l'eau sale est à l'origine de la douleur de Hsiao-kang.

d'abord par refuser, prétextant que l'eau de la rivière est trop sale, puis finit par accepter face à son insistance. La réalisatrice est très contente du résultat, Hsiao-kang part se doucher dans la chambre d'hôtel de son amie. En revenant chez lui en scooter, il commence à montrer des signes de douleur à la nuque, et finit par foncer dans le mur à quelques pas de chez lui, devant son père. Son père est un vieil homme sans emploi, qui passe son temps à entretenir la maison et à hanter des fast-foods et les saunas gay de Taipei. Un peu plus tard dans la journée, Hsiao-kang ressent une vive douleur à la nuque. Sa mère, une femme pincée qui travaille dans un hôtel et entretient une relation adultère avec un homme tenant une boutique de vidéos pornographiques, le masse avec un gel pour les douleurs articulaires.

Mais le lendemain, la douleur s'est encore aggravée, Hsiao-kang est contraint de marcher avec le cou tordu, tellement sa nuque le fait souffrir. Ses parents l'amènent tour à tour chez divers spécialistes, ostéopathe, acupuncteur, médecin, et même leader spirituel, mais aucun n'arrive à apaiser sa douleur, qui empire de plus en plus. Dans une ultime tentative de trouver un remède aux maux de son fils, le père le conduit à un temple loin de Taipei, où il consulte un oracle. Logés dans un hôtel miteux en attendant le diagnostic du mystique, père et fils se décident

d'aller au sauna, haut-lieu de rencontres homosexuelles dans ce film. Hsiao-kang entre dans une cabine sombre déjà occupée, et se laisse masturber par un homme dont on ne voit pas tout de suite le visage. On découvre alors avec horreur, en même temps que le personnage, que cet homme n'est autre que son père. Choqué, ce dernier gifle Hsiao-kang, oubliant un instant la douleur qui l'accable. Le lendemain, comme si de rien n'était, le père va chercher le petit-déjeuner. Hsiao-kang se lève, se rend sur le balcon de la chambre d'hôtel et disparaît du champ ; on croit alors qu'il a sauté pour mettre fin à son calvaire. Mais finalement, il réapparaît, et se contente de regarder silencieusement l'horizon, le cou toujours tordu de souffrance, tandis qu'on entend au loin des arroseurs automatiques.

Dans *la Rivière*, l'eau est un motif omniprésent. Présente sous différents états, l'eau permet subtilement à Tsai Ming Liang dans ce film de traiter les thèmes de la sexualité, du refoulement et de la douleur qui peut résulter de l'insatisfaction et des faux-semblants.

Dans un entretien avec Michel Ciment, Tsai Ming Liang déclare : « *L'eau fait partie de ma vie, profondément, m'attire et me fait peur. Elle symbolise aussi pour moi le désir érotique* »¹¹. On comprend ainsi mieux pourquoi l'eau est si présente dans les films de Tsai Ming Liang, car le désir et la sexualité sont presque toujours au centre du récit.

Cependant dans *la Rivière*, l'eau n'est pas seulement rattachée au thème du désir. Elle est, dans un premier temps, la source des problèmes de Xiao-kang. Si rien ne confirme que c'est bien le bain prolongé dans les eaux souillées de la rivière qui est à l'origine de sa mystérieuse affliction, c'est en tout cas cette douleur qui amène les

¹¹ MICHEL CIMENT, *Entretien avec Tsai Ming Liang*, Positif n°439, septembre 1997, p.17



membres de la petite famille à communiquer de nouveau (si l'on peut effectivement parler de communication, tant le dialogue est insolite dans les films de Tsai Ming Liang).

L'eau dans *la Rivière*, mais nous le verrons aussi un peu plus loin dans *The Hole*, est souvent détournée de sa fonction principale, à savoir hydrater et nettoyer. Après avoir plongé dans l'eau putride de la rivière, Hsiao-kang prend une longue douche, et récurse chaque centimètre carré de sa peau de manière assez comique avec une brosse à dents. Il sort de la douche et boit un grand verre d'eau, comme pour avaler la pilule de ce mauvais moment désormais derrière lui, mais il a le sentiment de sentir toujours aussi mauvais. L'eau ne nettoie alors plus, car la souillure est profondément ancrée, et ne va cesser de se développer en mal qui le ronge de l'intérieur.

Tsai Ming Liang réalise *The Hole* en 1997. Ce film répond à une commande de la chaîne Arte, pour la collection « l'an 2000 vu par... ».

Au début du film, sur un écran noir, une voix-off annonce le contexte : une semaine avant l'an 2000, la ville de Taipei est placée en quarantaine car ses habitants sont petit à petit touchés par un mystérieux virus qui les fait se comporter comme des cafards. La compagnie des eaux annonce qu'elle coupera le réseau de distribution d'eau potable dans les zones placées en quarantaine dans sept jours. Elle encourage fortement les habitants qui vivent dans les zones concernées de déménager au plus vite. Malgré les injonctions du gouvernement, quelques habitants

1 & 2 : *The Hole*
3 & 4 : *La Rivière*

continuent à vivre ans la zone évacuée où s'abat une pluie diluvienne. C'est le cas d'un jeune homme, incarné encore une fois par Lee Kang-sheng, qui s'obstine à tenir une petite épicerie dans un marché couvert complètement délabré, où aucun client ne vient. À l'étage en dessous de son appartement, vit une jeune femme qui a elle aussi décidé de rester vivre dans ce quartier fantomatique. Un jour, un plombier sonne à la porte du jeune homme. Il lui explique que l'appartement d'en dessous prend l'eau, et qu'il doit voir si la fuite vient de chez lui. Le jeune homme part travailler, et à son retour il découvre que le plombier a creusé une tranchée dans le sol du salon. La jeune femme qui vit dans l'appartement d'en dessous est excédée : son appartement est inondé par un flux d'eau incessant, qui détruit complètement le papier-peint de ses murs. Elle passe son temps à éponger le sol et place un peu partout des bassines pour récupérer l'eau qui suinte depuis le plafond. C'est alors qu'elle découvre avec horreur qu'il y a un trou dans le plafond de son salon et qu'un cafard s'en échappe. Pire encore, elle se rend compte que son voisin du dessus l'épie à travers le trou. Elle se défend comme elle peut en attendant l'arrivée d'un ouvrier qui ne viendra finalement jamais : elle vaporise régulièrement de l'insecticide dans le trou, essaie de le boucher avec du ruban adhésif et érige même une muraille de papier hygiénique, mais rien n'y fait, le trou ne cesse de s'élargir et son appartement subit de plus en plus les ravages de l'eau. Une nuit alors qu'elle dort dans sa chambre, seule pièce à avoir été épargnée par l'inondation, elle se réveille trempée. Le sol baigne dans l'eau. À bout de nerfs, elle se met à pleurer. Elle n'a nulle part où se réfugier dans son appartement, où ironiquement l'eau potable vient à manquer. Désespérée, elle rampe comme un cafard sous les paquets de papier hygiénique trempés et se laisse choir sous le trou du plafond. Alors, comme un miracle, une main lui tend un verre d'eau depuis le trou. Elle boit le breuvage d'une traite et s'accroche à cette main tendue du voisin, qui la hisse jusqu'à chez lui à travers le plafond.

Les décors dépouillés, les appartements sordides, les

sous-sols abandonnés dans les films de Tsai Ming Liang permettent au cinéaste de souligner le sentiment de solitude qui tenaille ses personnages. Dans *la Rivière*, l'appartement familial est plutôt austère. Pour toute cuisine, il n'y a qu'un réfrigérateur, une table, un cuiseur à riz, une carafe d'eau et des verres. Les parents font chambre à part, et passent leur temps, comme Hsiao-kang, à fuir l'appartement vétuste qui les étouffe pour un ailleurs illusoire (le magasin de vidéos pornographiques de son amant indifférent pour la mère, les saunas gays ou des bouis-bouis pour le père, ou les rues de Taipei que Hsiao-kang déambule en scooter). Ce dépouillement de l'espace est mis en valeur par les valeurs de plans choisies par Tsai Ming Liang, en effet, la plupart des scènes ne sont tournées qu'en plan large ou en plan moyen, les plans sont longs, contemplatifs, et le cinéaste ne semble pas trouver d'intérêt à une quelconque ellipse, préférant montrer ses protagonistes dans des situations extrêmement triviales. Ainsi, on observe très régulièrement les personnages manger, faire le ménage et même faire leurs besoins. Le dispositif filmique privilégié par Tsai Ming Liang est alors très froid, et semble traiter de manière détachée la tristesse et la solitude de ses personnages.

Dans *The Hole*, Tsai Ming Liang confronte une fois de plus le spectateur à des séquences, filmées en plans larges ou moyens, qui semblent souvent se succéder sans s'emboîter, sans justification narrative. Le jeune homme et la jeune femme, indifférents au monde apocalyptique qui les entoure, vaquent à leurs occupations quotidiennes et se contentent d'assouvir leurs besoins vitaux, s'attachant à résoudre des problèmes pratiques qui ne cessent de revenir, et le film se développe ainsi, autour d'un vide narratif. De plus, certaines séquences chantées et dansées viennent s'entremêler au récit, tout en restant totalement indépendantes de celui-ci. Tsai Ming Liang est un fervent admirateur des musicals hongkongais des années 1950 et 1960, il souhaitait donc intégrer à *The Hole* quelques numéros chantés et dansés, dont la légèreté vient contraster avec le pessimisme ambiant du reste du film.



Les parents de Hsiao-kang dans *la Rivière* sont présentés tour à tour à côté de gros aquariums qui semblent représenter le poids de leur inconscient.

L'eau est dans *la Rivière* et dans *The Hole*, comme souvent chez Tsai Ming Liang, une force incontrôlable et inquiétante qui s'insinue partout, menaçant de détruire ce qui reste de la famille dans le premier film et l'intimité de la jeune femme dans le second.

Dans *la Rivière*, le père, une nuit, est réveillé par de l'humidité sur son matelas. Il allume la lumière et se rend compte qu'il y a des infiltrations d'eau dans sa chambre, des coulures proviennent du plafond. C'est qu'il pleut violemment dehors. Le lendemain, il est dépité : l'ouvrier qu'il a



fait venir n'a pas pu réparer la fuite, il est contraint de trouver lui-même un moyen d'évacuer l'eau. La fuite ne cesse d'empirer. Avec des matériaux de bric et de broc glanés dans le quartier, il construit un système pour détourner l'eau de la fuite au dehors, et dispose quantité de seaux et de serpillières qu'il doit vider et essorer tous les matins aux toilettes. Notons bien qu'il ne cherche seulement qu'à détourner la fuite, et non pas à l'arrêter un bonne fois pour toutes en cherchant l'origine du problème.

Il est intéressant de remarquer que la fuite est de plus en plus intense, alors qu'il ne pleut plus au dehors. Cette inondation kafkaïenne devient quasi métaphorique, elle emplit complètement l'esprit du père, elle devient son combat. On peut alors relier cette fuite, comme la vapeur des saunas que le père aime tant (et

également la vapeur du fer à repasser et les aquariums où de gros poissons apathiques se laissent flotter), comme la métaphore d'un inconscient stagnant, de son moi le plus intime et refoulé. En effet, le père, attiré uniquement par les jeunes hommes (il repousse un homme de son âge qui lui fait des avances au sauna) n'éprouve plus aucun désir pour sa femme à qui il n'adresse pratiquement jamais la parole, et celle-ci le lui rend bien, en retrouvant son amant taciturne dès qu'elle sort du travail.

La fuite d'eau, dans *la Rivière*, vient symboliser le trop plein d'émotions refoulées du père.

Comme dans *la Rivière*, l'eau est omniprésente dans *The Hole*. Le motif de l'eau est particulièrement ambivalent dans ce film; s'il est intrinsèquement lié à l'apocalypse qui s'abat sur Taipei, s'il mène la vie impossible à la jeune femme, il est aussi lié à l'intimité, aux sentiments naissants en au rapprochement entre les deux personnages principaux.

L'eau s'infiltré dans les moindres recoins de l'appartement de la jeune femme dans *The Hole*. Tous les remparts mis en place contre l'inondation cèdent un à un.

Contrairement à *la Rivière*, dans *The Hole*, le jeune homme et la jeune femme ne cherchent pas à fuir à tout prix l'espace domestique, car leurs appartements respectifs sont l'ultime rempart face à la fin du monde. Ils se complaisent à tourner en rond, volontairement retranchés d'un monde extérieur qui déraile. La solitude ne semble pas être pour eux un fardeau, la jeune femme semble se contenter de la compagnie son poste de télévision, et le jeune homme de celle d'un chat errant qu'il nourrit avec des boîtes de thon près de son épicerie. Mais encore une fois, l'eau venir perturber leur routine.





Le jeune homme dans *The Hole* cherche à entrer en contact avec sa voisine à travers le trou dans son plancher.



Comme dans *la Rivière*, c'est la fuite d'eau qui va créer du lien entre les personnages. En effet, elle est à l'origine du trou creusé dans le plafond. Cette séparation physique que représente le plafond s'effrite par le biais de l'eau qui, rappelons-le, symbolise pour Tsai Ming Liang le désir érotique. Ainsi le trou permet d'envahir l'espace de l'autre par le regard ou même par l'intrusion de quelque élément du corps (l'homme, complètement alcoolisé, commence par vomir dans le trou, puis plus tard, il insère sa jambe le plus loin possible dans cette brèche) et ne se laisse pas reboucher malgré toutes les tentatives de la jeune femme de bloquer le regard indésirable de son voisin.

L'eau, dans *la Rivière*, influe directement sur les corps. Tsai Ming Liang raconte, toujours à Michel Ciment, comment, à l'époque où il tournait des téléfilms pour la télévision taiwanaise, il avait poussé un comédien à sauter dans un fleuve : « il a pris un bouillon qui l'a rendu ma-

Hsiao-kang, accablé par la douleur, n'est plus que l'ombre de lui-même. Lui qui n'avait aucun mal à séduire avant ne peut regarder, envieux, sa voisine de chambre, et espère entendre à travers le mur ses ébats amoureux.

lade plusieurs jours à cause de la pollution »¹³.

Cet incident l'a longtemps hanté, au point de s'en inspirer pour écrire le scénario de *la Rivière*. Hsiao-kang suite à sa baignade viciée, développe une douleur à la nuque qui va crescendo tout au long du film. Au départ, quand il rencontre son ancienne petite amie, il est un jeune homme fringuant, tout de blanc vêtu, à l'allure nonchalante. Mais peu à peu la souffrance modifie son corps et sa posture : il n'arrive pas à maintenir sa tête droite, au point que son père doit lui tenir la tête de façon burlesque quand il se rend en scooter chez des médecins. Plus le film avance, plus Hsiao-kang se tient voûté, perclus de douleur, et il perd toute sa superbe, à en devenir méconnaissable. Il y a cette scène, à la fois terrifiante et absurde, où les parents de Hsiao-kang s'empressent d'aller le voir à l'hôpital après avoir appris son admission. Ils passent en courant dans le couloir devant un malade au crâne rasé qu'ils ignorent, dans leur hâte, sans se rendre compte qu'il s'agit de leur fils. Ils finissent par revenir, du fond du couloir, choqués, vers ce piteux individu recroquevillé sur le banc.



¹³ MICHEL CIMENT, *Entretien avec Tsai Ming Liang*, Positif n°439, septembre 1997, p.17



La douleur de Hsiao-kang, qui l'empêche dans le moindre de ses mouvements, fait directement écho à la dislocation de la vie de sa famille, au mal qui ronge insidieusement leur foyer, et aux non-dits.

L'eau dans *la Rivière* apparaît donc principalement comme un symbole de souffrance corporelle et psychologique. « *J'aime l'eau, confie Tsai Ming-liang, mais je sais combien elle peut être destructrice, source de désastres.* »¹⁴. Ainsi, pour le cinéaste, le motif de l'eau a une double connotation, il oscille entre la douceur et la destruction, sécurité et danger : le réconfort des vapeurs d'un sauna, et l'angoisse de l'inondation. Comme un prolongement de cette attirance ambiguë, Tsai Ming-liang semble avoir un attrait particulier pour les décors de salles de bains. Elle est souvent chez lui, le lieu d'un réconfort (de courte durée), le siège de l'intimité, de la vie privée, et de ressourcement. Dans *la Rivière*, la salle de bains est la pièce au centre de l'appartement de la famille, le père court régulièrement s'y réfugier lorsqu'il essaie de résoudre péniblement son problème de fuite d'eau, et dans *The Hole*, la jeune femme oublie l'espace d'un instant tous ses malheurs en prenant un bain.

1 & 2 : *The Hole*
3 & 4 : *La Rivière*

¹⁴ MICHEL CIMENT, *Entretien avec Tsai Ming Liang*, Positif n°439, septembre 1997, p.17



La mère répare la fuite dans *La Rivière*, tandis que dans *The Hole*, l'eau potable ne coule plus. Les robinets, comme les émotions, sont tantôt fuyants, tantôt bouchés.

Dans *la Rivière*, le père ne parviendra jamais à bout de la fuite d'eau, métaphore de son aveuglement quant à ses véritables désirs. C'est finalement la mère qui parviendra à endiguer la fuite.

Lorsque Hsiao-kang et son père sont partis loin de la ville pour aller consulter un énième spécialiste, de retour de chez son amant elle se rend compte que le sol de l'appartement est inondé, en effet, la réparation de fortune du père a sauté, l'eau rentre en trombe depuis le pla-

fond de sa chambre. L'eau ne se cantonne plus seulement à l'espace personnel du père, elle déborde et devient l'affaire de toute la famille. La mère parvient donc seule à trouver l'origine de la fuite : l'eau provient de l'appartement des voisins du dessus, qui se sont absentés. Sous la pluie battante, elle parvient à escalader le balcon et va fermer le robinet responsable des dégâts. Tout cela se passe en parallèle de la scène de l'inceste involontaire entre le père et le fils dans l'intimité du sauna.



Ainsi, à ce moment, l'utilisation du motif de l'eau ne peut être plus claire : c'est quand chacun prend conscience de l'ampleur de la crise qui touche de plein fouet le foyer qu'on peut entrepercevoir la promesse d'une accalmie.

À la fin du film, lorsque Hsiao-kang se retrouve tout seul dans la chambre d'hôtel, il va admirer le paysage depuis le balcon. Il fait enfin beau, la pluie diluvienne a cessé de tomber. Même si le jeune homme ressent toujours la douleur qui le lance à la nuque, cette scène peut nous faire espérer que celle-ci s'améliorera bientôt. La bande sonore, composé de bruits d'arroseurs automatiques aux jets saccadés peut suggérer que le malaise ressenti par le personnage se déverse enfin, par à coups.

Le trou, qui a pendant longtemps cristallisé les malheurs de la jeune femme, devient un élément providentiel à la fin du film, qui lui permet d'échapper au désespoir.

Dans *The Hole*, l'eau suit le même schéma. Petit à petit, elle vient titiller le désir des protagonistes. Le jeune homme, d'abord indifférent au trou dans le sol de son appartement, le bouche avec le couvercle d'une poubelle ; puis piqué par la curiosité, il commence à épier sa voisine, au point de décoller le ruban adhésif qu'elle a appliqué pour le boucher puis d'élargir le trou à l'aide d'un marteau (obnubilé par elle, il se met même à pleurer lorsqu'il n'arrive pas à casser son plancher assez rapidement à son goût). De son côté, la jeune femme semble émous-





À la fin de *The Hole*, le jeune homme et la jeune femme sont enfin réunis. L'inondation leur aura permis (et même contraint) de prendre l'autre en compte.

tillée par l'humidité ambiante, pendant une conversation téléphonique avec un amant imaginaire, elle simule un strip-tease en arrachant un à un les lais de papier-peint humide, laissant apparaître des murs pourris par l'humidité, en assurant au téléphone qu'elle « retire sa robe ». Elle finit par éponger langoureusement sa sueur avec le papier hygiénique qui l'entoure.

Ainsi, les deux personnages n'en finissent pas de tourner l'un autour de l'autre pour finalement s'accepter à la fin du film, où le désir l'emporte sur le rejet. Leur destin se lie via l'image de la main tendue du jeune homme qui offre un verre d'eau potable tellement convoité à sa voisine, et finit par la hisser jusqu'à chez son appartement, miraculeusement épargné par l'eau. C'est à ce moment qu'intervient une nouvelle scène fantasmée de musical, mais contrairement aux autres, celle-ci n'est pas indépendante du récit : l'homme et la femme, parés de costumes de scène, dansent un slow langoureux pour célébrer leur réunion.

Nous avons donc constaté dans les deux films analysés que l'eau, absolument omniprésente, est un véritable levier narratif. Les personnages esseulés et mutiques du cinéma de Tsai Ming Liang sont peu à peu envahis par



l'eau, et modifient leur comportement sous son influence. Ainsi, au lieu de communiquer leurs émotions par le biais de la parole, l'eau devient le vecteur de leurs sentiments enfouis. Elle les pousse, en leur faisant subir un terrible inconfort, à modifier leurs habitudes. Dans *La Rivière*, c'est certainement le bain prolongé de Hsiao-kang dans le fleuve Tanshui qui provoquera sa douleur au cou, et son corps souffrant exhibera rapidement les symptômes d'un malaise familial profondément enraciné, où chaque personnage n'est que l'ombre de lui-même, enfermé dans des non-dits. Mais cette douleur va permettre au fils, à la mère et au père de se réunir autour d'un but commun. Dans *The Hole*, l'eau est associée à la fin du monde, il ne cesse de pleuvoir tout au long du film, au point que la bande sonore en devienne aliénante. L'eau diluvienne enferme les personnages, elle semble dessiner des barreaux devant leurs fenêtres, mais elle les pousse aussi à se rencontrer : c'est de la fuite que découle le trou dans le plafond, et le jeu de séduction qui se met peu à peu en place.

Des trombes d'eau dégoûlant du plafond aux larmes imperceptibles (celles du père dans *La Rivière* après la transgression dont il s'est rendu involontairement coupable) en passant par les verres d'eau goulûment avalés, le motif de l'eau est inhérent à la narration des films de Tsai Ming

Liang, il évoque à la fois le désir érotique et les émotions refoulées.



3 / L'EAU : UN PONT ENTRE LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE

Lorsque j'ai eu l'idée d'écrire un mémoire sur le motif de l'eau dans les films, ma première lecture a été *L'Eau et les Rêves : Essais sur l'imagination de la matière* de Gaston Bachelard. J'ai été assez surprise par le caractère méditatif de cet ouvrage, car je m'attendais dans un premier temps à lire une analyse psychanalytique de l'élément aquatique, dans la veine des psychanalystes tels que Freud ou Jung, qui rattache précisément des symboles à certains actes inconscients ou à des névroses. Cependant, dans *L'Eau et les rêves*, Bachelard s'attache à étudier le motif de l'eau sous un prisme littéraire et poétique, parfois même anthropologique, à travers l'œuvre d'Edgar Allan Poe et le relie systématiquement au monde de la rêverie et des songes. Ainsi, pour lui, l'eau est intrinsèquement liée au rêve, à l'imagination ; « plus encore que les pensées claires et les images conscientes, les rêves sont sous la dépendance des quatre éléments fondamentaux »¹⁵.

Il existe de nombreux films où, comme chez Bachelard, le motif de l'eau est relié au monde du rêve, de l'inconscient,

¹⁵ GASTON BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, Éditions José Corti, 1942, p.14

et même au monde des esprits. Pour étayer ce lien entre eau et songe, j'ai voulu analyser deux films japonais, qui ont peu de points communs, si ce n'est leur origine et leur attachement au motif de l'eau. Il s'agit de *Real*, de Kiyoshi Kurosawa, et des *Contes de la lune vague après la pluie* de Kenji Mizoguchi.

1. REAL

Kiyoshi Kurosawa réalise *Real* en 2013, en adaptant le roman *A Perfect Day for Plesiosaur* de Rokuro Unui. Ce film fantastique, à mi-chemin entre le thriller et la science-fiction, raconte l'histoire d'Atsumi, une jeune dessinatrice de manga, qui est hospitalisée dans un état gravissime après avoir tenté de se suicider. Elle est plongée dans le coma, et son compagnon, Koichi, est sollicité par l'hôpital où elle reçoit des soins pour se prêter à un programme scientifique novateur qui lui permettrait d'entrer en contact avec son inconscient. Koichi tente l'expérience, dans l'espoir de comprendre les raisons du geste d'Atsumi et de la sortir du coma.

Real traite des thèmes du trouble entre rêve et réalité, de la culpabilité et de l'inconscient. Nous allons nous attacher à montrer comment le motif de l'eau vient appuyer ces thèmes dans *Real*, et comment il participe de la construction narrative complexe de ce film, calquée sur l'esthétique du rêve.

Dans *Real*, Koichi va tenter d'entrer en contact avec l'inconscient d'Atsumi. D'ailleurs, l'expérience scientifique qui lui est proposée est nommée « contact ». Lors du premier contact entre les deux membres du couple, Atsumi charge Koichi d'une mission : il doit retrouver un dessin représentant un plésiosaure, qu'elle considère comme « parfait ». Elle avait fait ce dessin quinze ans plus tôt, lorsqu'elle habitait l'île d'Hikone. Koichi se met sérieusement en quête de cette esquisse, mais ne parvient pas à mettre la main dessus. Il subit peu à peu les effets secondaires de l'expérience, qui consistent à voir des « zombies philosophiques », des spectres sans identité (ils ressemblent à des



Koichi tombe dans le canal en essayant de récupérer le collier renfermant le petit hippocampe. C'est par le choc avec l'eau qu'il va commencer le processus psychanalytique, et enfin se remémorer tout ce qu'il a refoulé.



personnages de jeux vidéo, à la démarche robotique), des cadavres de noyés tout droit sortis des planches de son manga et plusieurs fois un petit garçon mutique, trempé de la tête aux pieds, qui semble vouloir lui indiquer quelque chose. Koichi multiplie les contacts avec Atsumi, et plonge de plus en plus dans les méandres de son inconscient. De retour à la réalité, Koichi se rend dans un musée, où le garçon trempé apparaît encore une fois. Koichi le suit, et le garçon l'amène dans la galerie de l'évolution, devant un squelette de plésiosaure. Cependant, Koichi n'a toujours pas retrouvé le dessin et Atsumi s'impatiente. Lors de leur quatrième expérience de contact, Koichi et Atsumi traversent un épais brouillard qui emplit les rues de Tokyo et se retrouvent sur l'île d'Hikone, où ils ont grandi tous les deux. Mais une fois là-bas, Atsumi disparaît, Koichi est désespéré et pense alors qu'elle n'a pas survécu au coma.

À partir de ce moment-là, une bascule s'opère dans le récit : Koichi se réveille à l'hôpital, et tout le personnel soignant qu'il avait l'habitude de côtoyer est transformé en zombies philosophiques. Il s'échappe, retourne chez lui et trouve Atsumi là-bas, cette dernière lui explique que

c'est elle qui est rentrée dans son inconscient car c'est en réalité lui qui est plongé dans le coma. Koichi est le mangaka, obsédé par le dessin du plésiosaure. Il se souvient de comment il a eu son accident : il n'a jamais voulu se suicider, au contraire. Un soir alors qu'il était particulière-



Lorsque Koichi se laisse mourir, acculé par la culpabilité, il est représenté en train de partir vers l'au-delà dans un petit bateau conduit par Morio.

ment éméché, il a cru voir dans un canal un collier qu'il avait offert autrefois à Atsumi. En se penchant pour le rattraper, il a perdu l'équilibre, est tombé dans l'eau glacée et a perdu connaissance. L'inconscient de Koichi a effectué un transfert de sa situation vers Atsumi. Il retourne lors d'un contact avec elle sur l'île d'Hikone, et tout lui revient alors en mémoire : lorsqu'ils étaient enfants, lui et Atsumi ont été témoins de la noyade d'un de leurs camarades de classe, Morio. Morio est l'enfant trempé que Koichi voit



partout, et l'anagramme de Roomi, le manga d'horreur qu'il écrit. Traumaté par cet événement, Koichi avait alors dessiné un plésiosaure sur un de ses cahiers, et avait rejeté la faute du drame sur le dinosaure marin.

L'électroencéphalogramme de Koichi s'affole, puis tombe à plat : se souvenant maintenant de tout et rongé par la culpabilité de ne pas avoir pu sauver son camarade, il se laisse mourir. Atsumi tente un dernier contact avec lui, et parvient à l'empêcher de prendre la bateau qui le mène vers la mort avec Morio. Elle le

force à se confronter à ses démons intérieurs qui prennent la forme d'un gigantesque plésiosaure. Koichi finit par gagner le combat, aidé par Atsumi, et se réveille à côté d'elle sur dans son lit d'hôpital .

A. UNE MISE EN PLACE PROGRESSIVE DE L'ÉTRANGÉTÉ

Pour étudier l'importance du rôle de l'eau dans *Real*, il convient d'expliciter la place du rêve dans le récit, car eau et rêves sont intimement liés.

Dans *Real*, il est difficile de savoir si ce qui se déroule fictionnellement est à rattacher au réel ou au songe. Kiyoshi Kurosawa explique à l'avant-première de *Real* qu'il avait d'abord voulu nommer le film *Unreal*, puis s'est ravisé, car pour lui *Real* laisse planer le doute, n'oriente pas trop le spectateur. Kurosawa insiste aussi sur le fait que *Real* s'accorde bien avec sa vision du cinéma : il tend à rendre réelles des choses qui ne le sont pas.

Si l'on envisage *Real* sous l'angle du genre de la science-fiction, l'expérience du « contact » ne paraît pas étrange. Et pourtant, c'est l'ancrage de *Real* dans une certaine réalité de la jeunesse japonaise, qui rend chaque « contact » étrange. Les expériences du contact balbutient au début, Koichi revenant éternellement au même point, dans l'appartement où il trouve Atsumi affairée à sa table de dessin, comme s'il revivait un instant d'une journée perpétuelle. La répétition du contact entraîne à chaque fois une légère variation dans le point de vue adopté, et dans le décor de l'appartement. En effet, au début de l'expérience, le décor de l'appartement ne présente rien d'inhabituel. Koichi et Atsumi vivent dans un appartement moderne, épuré, pourvu de grandes baies vitrées. Mais peu à peu, lorsque Koichi s'enfonce dans l'inconscient d'Atsumi, le décor se modifie. Il semble plus sombre, un mur apparaît entre la chambre et le salon, alors qu'avant, seul un rideau permettait de séparer les deux espaces. Plus tard, c'est une porte qui apparaît au milieu de ce mur. Le tour de la porte est tout craquelé, comme si elle y avait été encastrée en force. Atsumi n'est alors plus à son bureau, elle n'arrive plus à



travailler, tant son esprit est obnubilé par le dessin du plésiosaure. Koichi la trouve assise au pied du lit dans leur chambre qui baigne dans l'eau. Un peu plus tard, c'est le sol de l'appartement entier qui sera inondé. Si l'on prête suffisamment attention aux détails, on peut observer des éléments qui rappellent la mer dans leur appartement : des boules en verre coloré dans des filets pendent du plafond, et il y a une statuette de plésiosaure sur l'étagère (nous verrons plus tard l'importance du dinosaure marin). Lorsque Koichi se rend dans son garde meuble à la recherche du dessin, son regard est mystérieusement attiré par une tenue de plongée. Ainsi, cette immersion dans l'inconscient d'Atsumi est profondément associée au motif de l'eau et au délabrement. L'eau est le symptôme d'un esprit malade, elle déborde de l'inconscient d'Atsumi qui ne parvient pas encore à faire le lien avec son traumatisme d'enfance, et le spectateur est amené à partager petit à petit son point de vue.

En 1919, dans son essai intitulé *Inquiétante étrangeté*¹⁶, Sigmund Freud suppose que l'origine de l'inquiétante étrangeté correspond au retour du « même », du semblable. Car selon lui, le retour du même, la répétition finit

par produire d'infimes variations qui n'ont pas toujours les mêmes effets. Dans *Real*, c'est la répétition des « effets secondaires » qui inquiète car, pouvant intervenir pendant ce que l'on pense être la « vraie vie », en dehors des contacts, ne semble obéir à aucune logique rationnelle. Ainsi, la répétition de ces effets secondaires (apparition inopinée des cadavres de noyés et de l'enfant trempé, inondation de la chambre) laisse planer une « incertitude intellectuelle » selon Todorov, qui, dans son *Introduction à la Littérature fantastique*¹⁷, explique que « le fantastique occupe le temps d'une incertitude. Le fantastique naît de l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel ».

Dans son livre *Corps réel, Corps Imaginaire, pour une épistémologie psychanalytique*¹⁸, Mahmoud Sami-Ali écrit, dans son chapitre intitulé *Corps et espace : l'espace de l'inquiétante étrangeté* : « Il peut arriver, au



Koichi est hanté par les cadavres de noyés qu'il dessine dans son manga d'horreur, *Roomi*.

¹⁶ SIGMUND FREUD, *L'Inquiétante étrangeté* (1919), Folio Essais, 1985.

¹⁷ TZVETAN TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Editions Points, 1970, p.29.

¹⁸ MAHMOUD SAMI-ALI, *Corps réel, Corps Imaginaire, pour une épistémologie psychanalytique*, Editions Dunod, collection Psychismes, 1991.

cours du rêve ou à l'état de veille, que la notion établie une fois pour toutes entre le familier et l'étrange s'inverse et que, par suite d'une subtile altération de la fonction perceptive, le familier paraisse étrange et l'étrange familier ». C'est bien ce qu'il se passe dans *Real*, où l'expérience du contact s'apparente au rêve. Sami-Ali poursuit ainsi : « Dans l'inquiétante étrangeté, le jeu dialectique du familier et de l'étrange, du fait qu'il est centré sur un seul et même objet, se complique à l'extrême. Paradoxalement la source de frayeur n'est pas l'étrange dans son immédiate opposition au familier, il est le familier de jadis que le refoulement a rendu méconnaissable et qui, derechef, fait irruption : souvenir au-delà de tout souvenir. Aussi, l'inquiétante étrangeté se caractérise-t-elle par l'échec du refoulement et le retour inopiné du refoulé ».

Durant les scènes de contact, le motif de l'eau se fait de plus en plus insistant, et participe de cette inquiétante étrangeté, tout en signalant au spectateur que c'est très certainement autour de cet élément que réside le nœud du problème qui empêche Atsumi de sortir du coma. En réalité, nous ne le savons pas encore à ce stade du récit, mais la rémanence du petit garçon trempé et des cadavres ne sont que la manifestation d'un traumatisme d'enfance que Koichi a tenté par tous les moyens de refouler, et dont il a oublié l'origine.

B. EAU ET POIDS DE LA CULPABILITÉ

Freud, dans *Complément métapsychologique à la théorie des rêves*, écrit qu' « Un rêve est une projection, l'extériorisation d'un processus interne »¹⁹. Dans *Real*, le rêve est le vecteur du traumatisme d'enfance de Koichi.

Real met en exergue les notions de culpabilité et de pénitence chères au cinéma de Kurosawa : les person-

¹⁹ SIGMUND FREUD, *Complément métapsychologique à la théorie des rêves* (1917), Presses Universitaires de France, 2010.



C'est dans les récifs de l'île d'Hikone que s'est noyé Mario. L'île semble aussi abandonnée que le garçon, elle n'abrite que les ruines d'un passé plus faste.

nages principaux endossent une culpabilité qui n'est en réalité pas la leur, et sont poursuivis par un destin funeste, tant qu'ils n'ont pas réalisé que ce sentiment de culpabilité est vain. C'est l'oubli de l'événement traumatique que les personnages se reprochent continuellement. Dans *Real*, Koichi et Atsumi ont complètement refoulé cette partie de leur passé, qui est restée plus ou moins bien enfouie dans leur inconscient.

La culpabilité de Koichi, encore enfouie, peut aussi être comparée à celle du père d'Atsumi, qui vit curieusement en ermite sur l'île d'Hikone, et ne reconnaît d'abord pas son beau-fils (encore une fois on comprend que cette scène n'est pas réelle car elle advient lors d'un contact). En guise de pénitence de ne pas avoir pu empêcher la construction du complexe touristique et l'abandon du chantier ayant défiguré l'île, le père s'impose de rester vivre dans les ruines, comme un fantôme. Il prononce ces mots à Koichi : « *Je te rassure, moi aussi je suis coupable. Je n'ai rien fait pour empêcher que ça arrive* », et ce dernier lui répond : « *Alors à qui la faute ? Qui va endosser la responsabilité ?* ». Le thème de la culpabilité et du fardeau est d'ores et déjà annoncé, laissant penser au spectateur, connaissant un peu le cinéma de Kurosawa, que ces répliques présagent le dénouement du film.

Dans *l'Eau et les rêves*²⁰, Gaston Bachelard écrit, dans

²⁰ GASTON BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, Éditions José Corti, 1942, p.82

son chapitre intitulé *les Eaux profondes, les eaux dormantes, les eaux mortes* : « Il faut que nous allions maintenant à l'essence même de cette eau morte. Alors nous comprendrons que l'eau est le véritable support matériel de la mort, ou encore, par une inversion toute naturelle en psychologie de l'inconscient, nous comprendrons en quel sens profond, pour l'imagination matérielle marquée par l'eau, la mort est l'hydre universelle. »

Dans *Real*, l'événement traumatique à l'origine de la névrose de Koichi est la noyade de Morio, un camarade de classe avec qui il était en compétition pour obtenir l'attention d'Atsumi lorsqu'ils étaient enfants. Morio, pour impressionner Atsumi, avait décidé de nager le plus loin possible dans l'eau tumultueuse d'une crique, mais s'est pris le pied dans la chaîne d'une bouée en essayant de regagner la plage. Koichi et Atsumi ont été contraints d'assister à sa noyade, totalement impuissants.

Dans ce film, le motif de l'eau a une connotation particulièrement négative, il est associé à l'inconscient refoulé mais aussi à la mort et à la culpabilité. Le cinéma de Kiyoshi Kurosawa est hanté par les fantômes, la contamination, la disparition et l'oubli.

Dans *Real*, l'expérience du contact est une sorte de cure psychanalytique qui permet de faire remonter ce qui était refoulé dans l'inconscient. Freud, dans *Huit études sur la mémoire et ses troubles*²¹, parle du concept de « perlaboration » (*Remémoration, répétition et perlaboration*). La perlaboration consiste en une compulsion de répétition afin de se remémorer un traumatisme refoulé. Freud écrit : « Bien évidemment, le rapport de cette compulsion à la répétition, au transfert et à la résistance va nous intéresser au premier chef. Nous ne tardons pas à remarquer que le transfert n'est lui même qu'un morceau de répétition et que la répétition est le transfert du passé

²¹ SIGMUND FREUD, *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, Éditions Gallimard, 2010, p.153



La brume nappe l'île d'Hikone au moment où s'effectue la bascule narrative. Atsumi disparaît, et Koichi comprend qu'il est inconscient.

oublié ». Ainsi c'est en répétant le contact, en partant à la recherche du dessin du plésiosaure et en voyant apparaître Morio que Koichi parvient à perlaborer. Il a transféré son traumatisme initial sur le plésiosaure.

L'île d'Hikone a été le théâtre de la mort de Morio. L'île est plutôt angoissante, dénuée de présence humaine. À la merci des flots et du vent, son relief paraît hostile, et les seuls bâtiments encore en place sont à l'état de ruines. La brume qui la recouvre partiellement peut être interprétée comme un voile nappant l'inconscient et les souvenirs, empêchant la mémoire de fonctionner. En psychanalyse, la brume représente les pensées. L'île cristallise donc le traumatisme de Koichi, comme la partie émergente de l'iceberg. Elle permet l'émergence progressive du souvenir chez lui, lorsqu'il revoit la crique et le drapeau rouge de la bouée. Il se souvient alors que son trauma est lié à une disparition, il se rend au commissariat délabré de l'île et demande un avis de recherche datant de 15 années auparavant. Dans le commissariat, Koichi semble être frappé par un souvenir, un léger renversement du cadre vient rappeler celui opéré la première fois que Koichi aperçoit Morio. Ce mouvement de recadrage fonctionne en miroir du premier, et vient signer la remontée du traumatisme jusqu'à la conscience de Koichi, pour qui la répétition des visions de Morio a été bénéfique. Il comprend désormais



Planches de manga dessinées par Koichi, avant de créer Rumi. Il dessine Morio de manière inconsciente, sous les traits d'un cadavre.

pourquoi le manga d'horreur, où il dessine des cadavres de noyés, s'intitule Roomi, et pourquoi avant Roomi, il a dessiné un manga où des enfants étaient attaqués dans la mer par un cadavre en décomposition.

Cependant, même si la répétition permet à Koichi de retrouver l'origine de son trauma, elle est aussi une menace pour sa vie : en effet, c'est en tombant dans le canal pour récupérer le collier que lui avait offert Atsumi (une fiole contenant un squelette d'hippocampe, ressemblant

étrangement à un plésiosaure) qu'il manque de se noyer comme Morio.

Enfin, le plésiosaure, monstre marin ancestral, est dans *Real* le symbole d'un traumatisme ancien, enfoui dans les limbes de l'inconscient. Il est à la mesure du poids de la culpabilité écrasante de Koichi (il le dit lui-même : « *La seule chose que j'ai pu faire c'est dessiner un plésiosaure et rejeter toute la faute sur lui, pour sceller ainsi notre culpabilité d'avoir laissé Morio se noyer* »). Koichi est bloqué dans le coma car il a caché et volontairement oublié la mort de Morio. Il ne pourra en sortir qu'après avoir revécu la scène et combattu le poids de sa culpabilité.

Dans *Real*, le motif de l'eau est donc intrinsèquement lié à l'inconscient, il est le symbole des émotions et de l'affect refoulé, mais il est aussi à l'origine du traumatisme familial. Il accompagne la cure psychanalytique moderne à laquelle se prête Koichi, et révèle peu à peu ses secrets enfouis.





2. LES CONTES DE LA LUNE VAGUE APRÈS LA PLUIE

Si l'eau est particulièrement à même de révéler les méandres d'un inconscient poisseux, elle permet par sa richesse symbolique de créer un pont entre le monde tangible et le monde des esprits. C'est le cas dans *Les Contes de la lune vague après la pluie* de Kenji Mizoguchi. *Les Contes de la lune vague après la pluie* est un film en noir et blanc dont le scénario est adapté de deux nouvelles fantastiques du recueil de *Pluie et de lune* de Ueda Akinari (1776), et de la nouvelle *Décoré* de Guy de Maupassant. Le cinéaste réalise ce film en 1953, et il remporte un Lion d'Argent à Venise à 1954, ce qui lui permet d'accéder à une notoriété internationale. *Les Contes de la lune vague après la pluie* est l'exemple même de l'utilisation mizoguchienne de la fresque historique pour sonder, paradoxalement, les sentiments complexes qui tissent l'intimité de l'espace conjugal.

L'action du film se déroule dans le Japon du XVIème siècle. Dans un petit village misérable, deux couples d'amis s'entraident. Il y a Genjuro et Miyagi, un couple de potiers qui ont un petit garçon, Genichi, et Tobei et Ohama, qui cultivent la terre. Une guerre féodale fait rage, et Genjuro et Tobei, avides de richesse et pouvoir, pensent pouvoir tirer profit de la situation, contre l'avis de leur femme.

Une nuit, ils entendent au loin des soldats piller un village voisin. Pris de panique, ils partent tous se réfugier avec les autres habitants du village au bord d'un ruisseau, dans les profondeurs d'une forêt. Genjuro fulmine, il a laissé des poteries émaillées cuire dans le four, et craint que le feu s'éteigne avant qu'elles soient complètement cuites. Il n'hésite pas à se mettre en danger ainsi que sa femme pour sauver ses pots. Heureusement, les soldats pillards sont partis, et les poteries de Genjuro sont intactes. Il propose alors à Miyagi, Tobei et Ohama de se rendre en ville pour les vendre. Ils sont tous d'accord ; il ne vaut mieux pas qu'ils s'attardent au village car les soldats sont toujours dans les environs. Tous ensemble, avec le petit Genichi, ils grimpent sur une grande barque et se mettent à traverser le lac Biwa qui les sépare de la ville. Une épaisse brume les enveloppe tandis que Ohama manie le gouvernail. Fendant la brume, une embarcation apparaît peu à peu. Cette barque spectrale semble vide, Omaha s'en approche à la demande des hommes. Lorsqu'ils se penchent sur l'embarcation, ils découvrent un homme à l'apparence fantomatique. Le malheureux, assoiffé, leur raconte avoir été victime d'une attaque de pirates, avant de rendre son dernier souffle. Genjuro prie Buddha pour le salut de son âme et demande à Ohama qu'ils fassent demi tour car il ne peut s'agir que d'un mauvais présage. Finalement, seuls Miyagi et Genichi sont débarqués, Ohama, connaissant les velléités de Tobei de devenir samourai, ne veut pas le laisser partir seul.

Arrivés en villes, Genjuro, Ohama et Tobei rencontrent un franc succès avec leurs poteries. Mais tout à coup, Tobei voit passer des soldats et se lance à leur poursuite pour essayer d'intégrer leurs rangs. Ohama lui court après mais il parvient à disparaître de son champ de vision. Esseu-

lée, elle se fait encercler par un groupe de soldats qui l'agressent et la violent. Ils la laissent complètement déshonorée sur le sol et lui jettent quelques pièces à la figure. De son côté, Genjuro fait la connaissance d'une mystérieuse cliente, dame Wakasa, qui l'envoûte en un regard. Elle est la fille du défunt seigneur Kutsuki. Genjuro est invité à se rendre chez elle pour lui livrer des poteries. Il pénètre dans le luxueux manoir construit près du lac où vit Wakasa en compagnie de sa nourrice ses servantes. Wakasa loue les talents de potier de Genjuro, et ce dernier, gonflé d'orgueil, est aux anges : il désire plus que tout être considéré comme un artiste. Wakasa lui demande de l'épouser, et Genjuro accepte sans hésiter, oubliant totalement sa femme et son fils.

De leur côté, Genichi et Miyagi doivent se cacher des soldats car le village est toujours assiégé, et tous leurs biens sont pillés. Ils parviennent à s'enfuir mais se font rapidement rattraper par des soldats affamés qui n'hésitent pas à tuer la pauvre mère pour lui voler ses quelques vivres.

Tobei, toujours dans sa quête de pouvoir, observe un de ses camarades décapiter un général adverse. Il n'hésite pas une seule seconde à tuer son camarade pour s'attribuer son mérite. Il rapporte la tête de l'adversaire à son général et demande en échange de sa bravoure une armure, un cheval et des vassaux. Triomphant, il se rend avec sa troupe dans un bordel, où il tombe sur Ohama, qui, déshonorée et privée de ressources, a dû se prostituer pour survivre.

Complètement épris de Wakasa, Genjuro cherche des cadeaux pour elle en ville. Il croise le chemin d'un bonze qui l'exhorte à rentrer auprès de ses proches, car il a vu que la mort rodait autour de Genjuro. Ce dernier ne comprend pas, alors le bonze lui explique que dame Wakasa est un esprit qui provient de l'au-delà. Genjuro, complètement perturbé, confronte Wakasa. Il lui dit qu'il doit retrouver sa femme et son fils. Wakasa refuse de le laisser partir, et le supplie de rejoindre avec elle son « pays natal ». La nourrice de Wakasa avoue avec une voix d'outre-tombe qu'elle et sa maîtresse ont quitté ce monde quand le clan Kutsuki a été exterminé, mais qu'elles sont revenues errer pour que Wakasa connaisse l'amour. Genjuro a fait

inscrire sur son dos par le bonze des prières en sanskrit pour chasser les esprits. Il menace Wakasa et sa nourrice à grands coups de katana avant de s'évanouir dans le jardin du manoir.

En se réveillant le lendemain, Genjuro comprend sa méprise tandis qu'il entend encore la voix d'outre-tombe de Wakasa chanter une chanson : allongé sur le sol, il est entouré par les ruines du manoir Kutsuki, construit sur la berge du lac Biwa.

De retour à son village, Genjuro découvre sa maison ravagée, mais Miyagi, richement vêtue, et Genichi l'attendent près du feu. Il avoue avoir fait une terrible erreur et que Miyagi avait raison tout du long. Celle-ci se met doucement à pleurer. Le lendemain, Genjuro est réveillé par le chef du village. Si Genichi est bien vivant, il explique à Genjuro que Miyagi a été tuée par les soldats qui ont pillé le village. Tobei et Ohama sont de retour aussi. Tobei lance toutes ses armes dans la rivière, se jurant de ne plus pêcher par ambition. Genjuro pleure sur la tombe de Miyagi, dont la voix lui parvient depuis l'au-delà. Elle lui dit qu'elle est contente qu'il soit revenu à la raison, et lui demande de bien travailler pour Genichi. Genjuro se lance corps et âme dans la poterie et Tobei travaille dur à labourer la terre sous la supervision d'Ohama, tandis que le petit Genichi fait offrande de son repas à la tombe de sa mère.

Dans *Poisson et dragon : symbole du véhicule entre l'ici-bas et l'au-delà*, Stéphane Daeyol Kim écrit : « L'eau sépare, mais elle met aussi en relation deux contrées. Selon la représentation asiatique, l'eau marque toujours la frontière entre le monde séculier et celui des Immortels. Autrement dit, c'est à travers l'eau que l'accès à l'au-delà est possible. »²².

Gaston Bachelard, dans *L'Eau et les rêves*, surenchérit :

²² DAEYOL KIM STÉPHANE, *Poisson et dragon : symboles du véhicule entre l'ici-bas et l'au-delà*, Cahiers d'Extrême-Asie, 2004, p.273

« À tout au-delà s'associe l'image d'une traversée. Il n'y a pas là seulement une tradition occidentale. On pourra en voir plusieurs exemples dans la tradition chinoise. »²³.

Les Contes de la lune vague après la pluie illustrent parfaitement cette conception asiatique du pouvoir de l'eau. En effet, le film tout entier gravite autour du motif de l'eau, et plus particulièrement autour du lac Biwa, qui exerce une influence néfaste sur les principaux protagonistes. Dans une table ronde animée par France culture²⁴, René Sieffert, le traducteur des nouvelles d'Ueda Akinari explique que le terme « Ugetsu » (tiré du titre original du film, *Ugetsu Monogatari*), signifie le mois de la pluie, de la mousson tant attendue par les paysans qui cultivent le riz au début de l'été, mais aussi le mois des fantômes, où les vivants sont amenés à communier avec le monde des défunts.

A. L'EAU ET LES ESPRITS

Le début des *Contes de la lune vague après la pluie* se situe sur le plan absolu de la réalité : c'est la guerre, les pillages, le meurtre de Miyagi qui nous sont montrés, le tout se déroulant dans un décor où les éléments naturels prédominent, et où la terre est l'élément le plus mis en avant (Genjuro travaille la terre pour la transformer en poteries, Tobei travaille la terre pour faire pousser des récoltes). Un peu plus tard, de l'autre côté du lac, la ville dissocie l'unité du récit : c'est là que Genjuro rencontre Wakasa, et que Tobei devient un soldat. Les deux hommes prennent en charge leur destin, se laissent emporter par leurs passions. Cette partie-là du film est construite autour du motif de l'eau. Je vais m'attacher à illustrer comment le motif de l'eau introduit le monde des fantômes mais aussi com-

²³ GASTON BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, Éditions José Corti, 1942, p.93

²⁴ <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/les-mardis-du-cinema-mizoguchi-les-contes-de-la-lune-vague-apres-la-pluie>



1. Le carton du générique représente le cours d'une rivière.

2. Les villageois se réfugient auprès du ruisseau.



ment il semble également lié aux illusions responsables des malheurs des personnages.

Le film commence par un carton où défile le générique. Le carton représente une estampe où l'on peut voir le courant d'une rivière près d'une berge, entourée d'arbres en fleurs. Le générique est accompagné d'un chant qui rappelle le théâtre Nō. Ce carton annonce d'emblée le thème du film : le théâtre Nō est très lié au folklore du monde des esprits.

Lorsque les villageois se font envahir par les soldats affamés, ils partent se réfugier dans la forêt environnante. Ils se regroupent tous près d'un ruisseau. Enfoncés dans les bois, ils se sentent protégés par les éléments naturels qui les entourent. Le ruisseau ici a une présence reconfortante. Source de vie, l'eau vive donne de l'espoir aux villageois, qui espèrent pouvoir bientôt retrouver leurs maisons. Jean Douchet, dans cette table ronde animée par France Culture, explique que pour Mizoguchi, l'eau est liée au féminin et à toutes ses ambiguïtés. Elle peut être reconfortante, maternelle, comme dangereuse et trompeuse. Associée aux femmes du village et plus particulièrement à Miyagi, la mère aimante et dévouée à son mari, l'eau est douce et vertueuse, à l'image du ruisseau. Mais plus tard, lorsque les deux couples fuient en direction de la ville sur le lac Biwa, l'eau convoque une tout autre symbolique. La traversée du lac introduit le monde des fantômes. Le brouillard, l'artifice du décor manifestement construit en studio tendent à souligner un basculement



dans le récit qui va devenir fondamental quand Genjuro sera envoûté par Wakasa. Mais si le basculement n'est encore que figuré, puisque la rencontre avec la barque du pêcheur fantomatique ne débouche que sur une menace, l'association de l'eau à l'au-delà sert de prélude à toute la suite, en imprimant durablement sur sa surface l'image du danger, de la violence et de la mort. Jean Douchet souligne l'étrangeté de l'apparition de la barque du pêcheur : d'abord invisible, elle perce la brume et finit par se noyer, se dissiper de manière inquiétante au centre de l'écran. Ceci contribue fortement à relier le lac au monde des fantômes. Notons également que lors de cette séquence, Mizoguchi préfère le plan-séquence, en faisant avancer la caméra et en observant à distance la barque qui conduit les personnages. Il résiste aux gros plans et montre les personnages en plan large et en légère plongée, complètement perdus sur les eaux du lac. Ce choix de valeur de plans crée un sentiment d'omniscience, et lorsque la caméra s'élève au-dessus des personnages, la construction du plan suggère la communion du monde terrestre et de l'au-delà. Le lac commence alors à distiller son influence néfaste sur le destin de chaque personnage.

B. DES DESTINS TRAGIQUES

Une fois en ville, tout commence à dérailler pour les personnages. Genjuro se fait envoûter par Wakasa, Tobei se construit une réputation qui repose sur le meurtre et le mensonge et Ohama se fait violer par des soldats. La scène terrible de son enlèvement se déroule sur les berges du lac Biwa, comme si l'étendue d'eau attirait inlassablement les personnages vers le malheur (cette scène



advient au bout de la course de Wakasa, qui a traversé toute la ville en courant à la poursuite de Tobei). Lorsque Ohama est amenée un peu plus loin par les soldats, la caméra s'attarde en plan serré sur la berge du lac. On peut alors observer les tongs de Ohama, plantés dans le sable, entourés d'ossements, qu'on imagine être ceux d'animaux. Ainsi, le lac Biwa est une fois de plus associé au mal et à la mort. C'est sur ses rives qu'Ohama va être déshonorée, et ce moment scelle son destin car elle devra par la suite se prostituer pour survivre. Plus tard, lorsque Tobei vient fêter ses exploits de bataille dans un bordel, il tombe nez à nez avec Ohama, qu'il avait oubliée. Ohama porte à ce moment-là un kimono dont le motif représente des roseaux et la berge d'un lac, comme pour rappeler que c'est là que son calvaire a commencé. Tobei se rend compte tout à coup de la souffrance endurée par Ohama à cause de lui. Ohama l'entraîne à l'écart, à l'arrière du bordel, et on observe que celui-ci donne aussi sur la berge du lac Biwa. Pris de remords, Tobei décide



1. Le kimono que porte Ohama a pour motif une étendue d'eau et des herbes aquatiques.

2. Tobei, pris de remords, se débarrasse de ses armes dans la rivière.

d'abandonner son pouvoir illusoire et de retourner cultiver la terre à la campagne pour se faire pardonner d'Ohama. Ensemble, il arrivent à contrer l'influence néfaste du lac. C'est dans l'eau, mais d'une rivière cette fois, que Tobei se débarrasse plus tard de son uniforme de soldat et de ses armes, comme s'il espérait que le cours d'eau emporte ses péchés.

De son côté, Genjuro subit aussi l'influence malsaine du lac. En suivant Wakasa chez elle et en acceptant de l'épouser, il passe sans s'en rendre compte de l'autre côté du miroir, dans le monde des esprits. Nous avons vu que l'eau positive et maternelle pouvait être associée au personnage de Miyagi, cependant

l'eau associée à dame Wakasa est porteuse d'une autre symbolique. En effet, l'élément aquatique est sans cesse magnifié auprès de l'étrange dame. Mizoguchi décrit l'amour de Genjuro et Wakasa dans une première scène se déroulant près d'un bassin naturel alimenté par une source d'eau chaude. Wakasa lave Genjuro, comblé de plaisir, puis la caméra se détourne prudemment au moment où Wakasa s'apprête à se dévêtir, pour amorcer un travelling qui nous transporte jusqu'à la rive du lac Biwa, où on retrouve les jeunes mariés en train de déjeuner sur l'herbe. Ce mouvement artificiel nous donne un nou-





Genjuro réalise qu'il a fantasmé le manoir Kutsuki. Celui-ci n'est en réalité qu'un tas de ruines amassées autour du lac Biwa.

vel indice sur le caractère fantasmé de cette union. Le lac Biwa, contrairement à ses précédentes apparitions, semble embelli. La lumière du soleil provoque un chatolement à sa surface, l'eau scelle la fascination de Genjuro pour la femme parfaite qu'incarne Wakasa. L'eau, associée à Wakasa, symbolise alors le désir et la volupté. Néanmoins ce simulacre de bonheur conjugal s'effacera vite : Genjuro, grâce au bonze, se rendra vite compte de sa méprise, et chutera, littéralement, dans la désillusion. Les arbres opulents dans l'illusion laissent place aux arbres dénudés de la réalité, et Genjuro prend conscience près du lac, cette fois dénué d'éclat, qu'il a été le jouet d'un fantôme.

Dans *les Contes de la lune vague après la pluie*, l'eau tient une place importante, et est porteuse d'une double symbolique. Elle est fortement associée au féminin, elle est positive lorsqu'elle est associée au foyer et à la maternité (Miyagi) et négative lorsqu'elle est associée à l'au-delà, au désir et à la tromperie (Wakasa). Toute l'intrigue est construite autour du lac Biwa, qui exerce une mystérieuse influence sur Genjuro, Tobei et Ohama. Dans *les Contes de la lune vague après la pluie*, Kenji Mizoguchi dénonce les relations ambiguës entre amour, désir et argent, mais aussi l'absurdité de la guerre et le consumérisme qui en découle. Si l'eau du lac Biwa est associée aux « mauvais » esprits, la terre est associée aux « bons » fantômes, comme en témoigne le dernier plan du film, où le petit Genichi fait une offrande à l'esprit de sa mère. Ce plan achève le travail du film sur la dualité en liant la terre à l'au-delà.

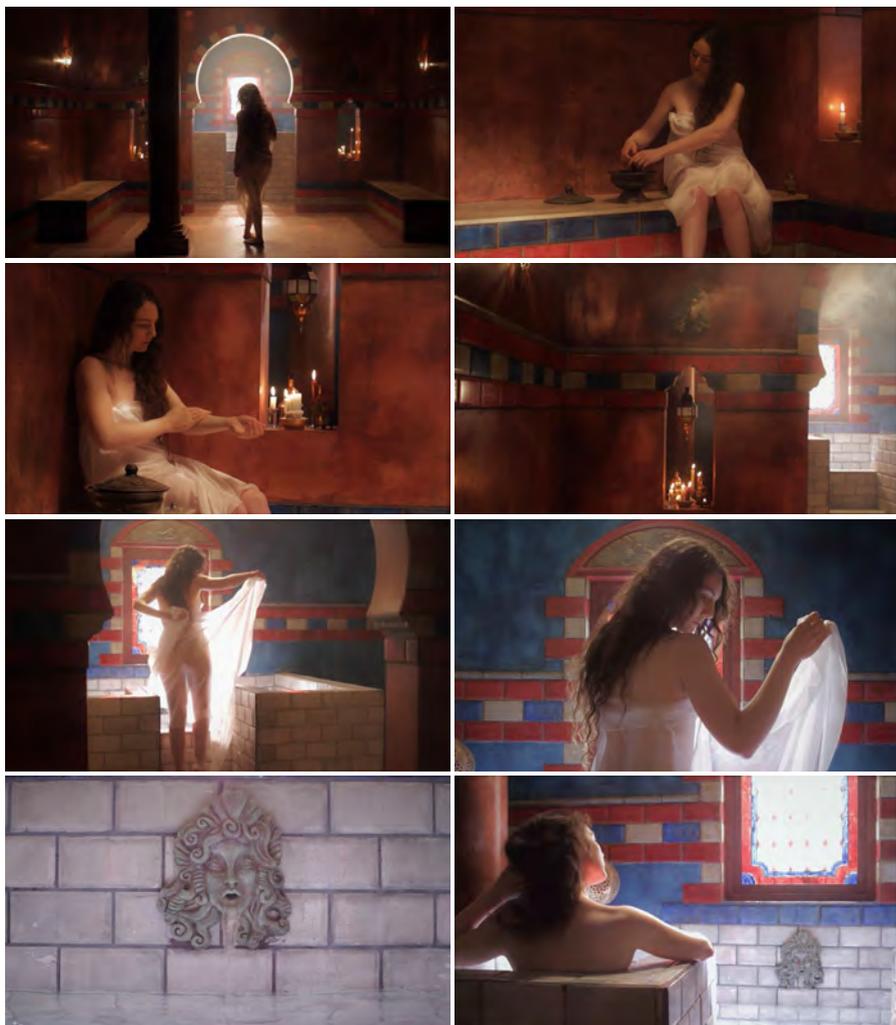


4 / INTRODUCTION AU TRAVAIL DE FIN D'ÉTUDES

Après avoir analysé le rôle esthétique et narratif du motif de l'eau dans divers films, je souhaiterais à présent aborder l'eau dans le décor d'un point de vue plus pratique. Je vais m'attacher, dans cette dernière partie, à évoquer ma démarche lors de la conception et de la construction de mon décor de fin d'études, et à expliciter mes choix esthétiques et pratiques.

GENÈSE DU PROJET DE FIN D'ÉTUDES

J'avais, depuis mon entrée à la Fémis, le désir de construire un décor qui puisse créer, de par son architecture, ses matériaux et ses couleurs un espace intimiste, convoquant un imaginaire onirique. J'ai toujours été passionnée par les établissements thermaux, les bains publics. Ils évoquent pour moi une certaine nostalgie, une époque dorée où la tradition du soin corporel, principalement orientale, a été importée en Occident. Au cinéma et en littérature, les stations thermales ont souvent un statut ambivalent, de part leur lien à l'eau : elles peuvent inspirer l'angoisse, la folie (la balnéothérapie était très répandue dans les asiles psychiatriques aux XIX et XXème siècles) mais aussi le rêve, l'intimité et la sérénité. J'avais donc le



Photogrammes tirés de mon TFE, Tepidarium.

souhait d'imaginer un décor propice au sentiment de régression et de ressourcement que l'on peut ressentir lorsqu'on est au contact de l'eau chaude ou d'une vapeur enveloppante.

Lors d'un de mes voyages en Angleterre, j'ai pu visiter les thermes romains de Bath et les bains turcs victoriens de la ville d'Harrogate. J'ai été frappée par la splendeur



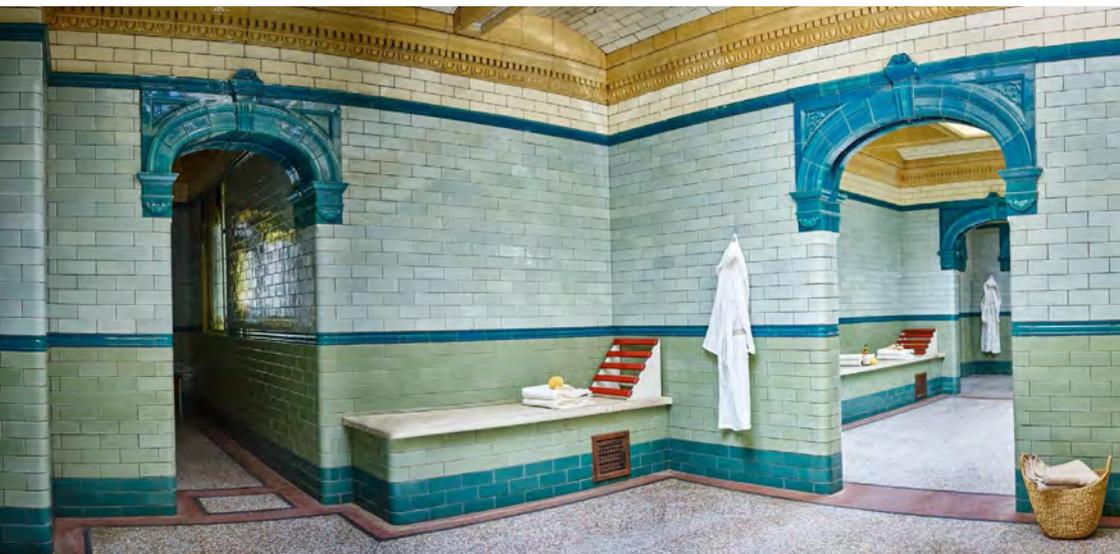
Bains turcs de la ville
d'Harrogate.

de ces deux édifices, certes très différents l'un de l'autre, mais qui avaient le don de m'inspirer un profond sentiment de calme et de sérénité.

C'est ainsi que j'ai décidé que mon décor de fin d'études prendrait la forme d'un bain turc d'inspiration victorienne. À Harrogate, j'ai admiré comment l'architecture du bâtiment avait intégré l'influence orientale, tout en conservant une rigueur et un pragmatisme propre à l'ère victorienne. Je souhaitais néanmoins que mon décor brouille les frontières entre victorianisme et orientalisme, pour l'ancrer dans une sorte d'entre-deux appelant le rêve.

CONTRAINTES DES TFE

Les TFE décor sont l'occasion pour les étudiants de la Fémis de construire un décor qui entretient un lien étroit avec le sujet étudié dans le mémoire, avec un budget





*The Grand Budapest
Hotel, Wes Anderson*

maximal de 4700 euros.

Le bain turc me permettait donc de relier mon décor à l'univers aquatique inspirant le rêve, l'intimité et la sensualité mais aussi de me confronter à certains enjeux techniques que représente l'intégration de l'eau à un décor construit en studio.

CHOIX DE MISE EN SCÈNE

Pour garder une trace permanente de mon décor, et aussi pour des questions pratiques liées au chamboulement provoqué à l'école par la crise sanitaire (moins de disponibilité du matériel de tournage et d'espaces de post-production affectant les projets de films), je souhaitais, une fois mon décor fini, le mettre en lumière et prendre une série photos d'une comédienne interagissant avec lui, pour mettre en rapport le corps et l'espace. J'avais en tête de réaliser un petit roman photo, bercé par une musique envoûtante, à partir de ces prises de vues. Mais le jour de la séance photo, je me suis rendue compte que pour un décor inspiré par un élément aussi mouvant que l'eau, il aurait été dommage de n'avoir que des images fixes. Même si le chef opérateur et moi-même avions prévu une configuration très légère avec un appareil photo



Photogrammes tirés de *A Cure for Life*, de Gore Verbinski.

Canon 5D, nous avons décidé de concert de filmer quelques actions, pour capturer le mouvement de la vapeur et le flux de l'eau du bassin. J'ai réalisé ensuite un court montage de ces plans, en m'associant avec une jeune compositrice pour créer un clip contemplatif et onirique. Nous souhaitons à travers la bande sonore ajouter une dimension antique à la vidéo par le biais d'un choral, pour rappeler l'origine des bains publics, mais aussi pour renforcer l'onirisme de l'espace. Nous nous sommes inspirées de l'ambiance mystique de Fellini *Satyricon* pour cela.

RÉFÉRENCES

Pour imaginer mon décor, j'ai commencé par rassembler des images de référence. J'avais été marquée par l'esthétique de l'établissement thermal dans le film *A Cure for Life* de Gore Verbinski, et par sa propension à suggérer le trouble ressenti par le personnage principal. Je me suis inspirée de diverses photos de thermes et de bains turcs (notamment ceux de Budapest), et j'ai également cherché des références de matières et de couleurs que je

souhaitais travailler dans mon décor. J'ai décidé d'associer des matériaux qui ne le sont pas habituellement, toujours dans cette idée de brouiller les pistes, de créer un espace à la fois étrange et reconfortant. Ainsi, j'ai décidé de mélanger du tadelakt (inspiration orientale), de la faïence (inspiration victorienne), du marbre (pour rappeler les thermes antiques) et des sculptures et bas-reliefs dans un style Art Déco, que j'aime particulièrement.



Ornement Art Déco
de la façade des
Folies Bergères, par
Maurice Pico.

Établissements ther-
maux de Budapest
et de Séville.

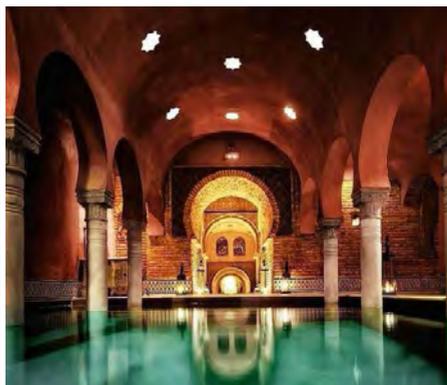
turc.

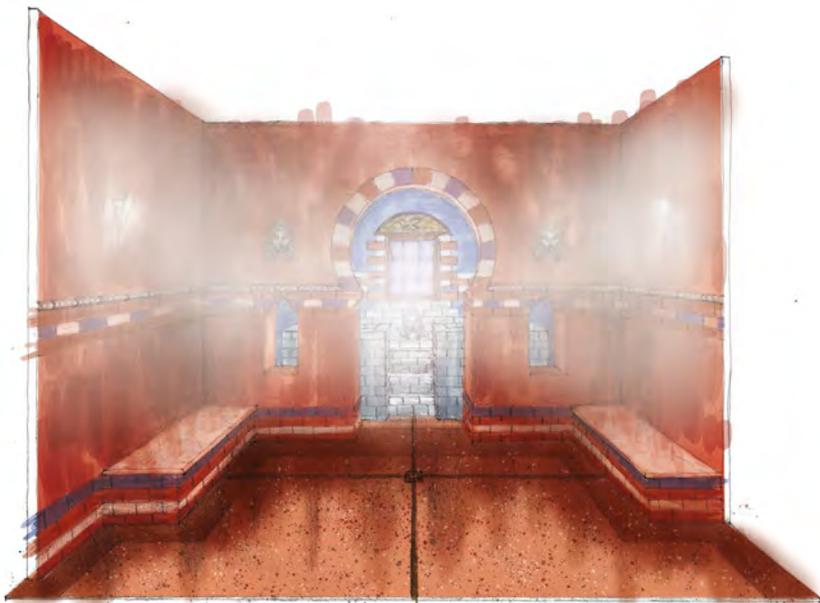
CONCEPTION

J'ai choisi d'aborder le décor d'un point de vue frontal, assez théâtral. J'ai décidé de construire un décor ouvert sur une face pour des raisons d'économie et de temps, car je savais dès le départ que je ne souhaitais pas filmer ou du moins très peu, je voulais surtout travailler la relation entre décor et lumière par le biais de la photographie.

Les photos permettant des ellipses et une plus grande mobilité, le décor présentait le recul nécessaire aux prises de vues, ce qui m'a permis de ne pas prévoir de feuilles amo-

J'ai construit mon décor sur le plateau 2 de la Fémis, qui a pour avantage et inconvénient de présenter un fond vert. Comme je n'avais pas prévu d'incrustation vidéo en post-production, le vert incrusté était donc un inconvénient pour moi, car il risquait de se refléter sur le décor. J'ai donc décidé de l'implanter le plus loin possible du fond vert, dos aux portes du plateau, pour me permettre d'avoir un recul suffisant pour placer un projecteur derrière ces portes, afin de simuler une entrée de jour dans le bain

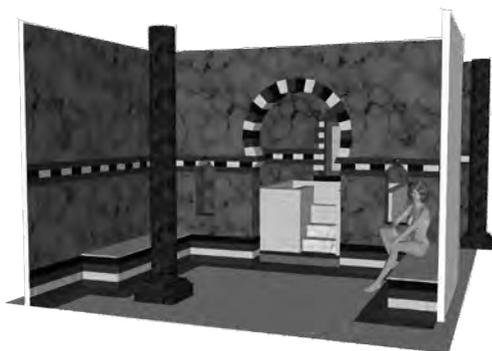




Dessin pour l'étude des couleurs du décor.

vibles. Cela m'a aussi confortée dans le choix d'utiliser des matériaux lourds et plutôt fragiles comme le carrelage, car je ne risquais pas de les abîmer lors de déplacements. J'ai donc imaginé un décor en forme de U, assez symétrique, avec en avant plan un tepidarium, destiné aux bains de vapeur tiède, et en arrière plan un frigidarium, un bassin d'eau fraîche permettant d'être revigoré après avoir sué dans la chaleur du tepidarium. Je souhaitais créer un contraste entre les deux espaces, pour accentuer la profondeur du décor, mais aussi suggérer deux atmosphères différentes dans le même espace. Le tepidarium devait évoquer la chaleur, l'humidité, tandis que

Modélisation du bain turc sur SketchUp.

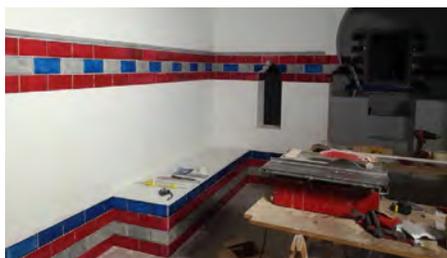


le frigidarium devait inspirer un sentiment de fraîcheur. Pour renforcer cela, j'ai décidé de traiter l'avant plan en lumière tungstène tamisée, et l'arrière plan en lumière naturelle grâce à une entrée de jour qui filtre à travers un vitrail.

CHOIX DES MATÉRIAUX



Après la phase des plans, je devais me pencher sur le choix des matériaux que j'allais utiliser. Il fallait que je trouve un compromis entre le prix, la résistance des matériaux et le temps qu'il fallait pour tout réaliser. J'avais en tout cinq semaines pour mater, peindre, patiner et accessoriser le décor, et je savais que je pouvais compter sur l'aide ponctuelle de trois camarades pour avancer.

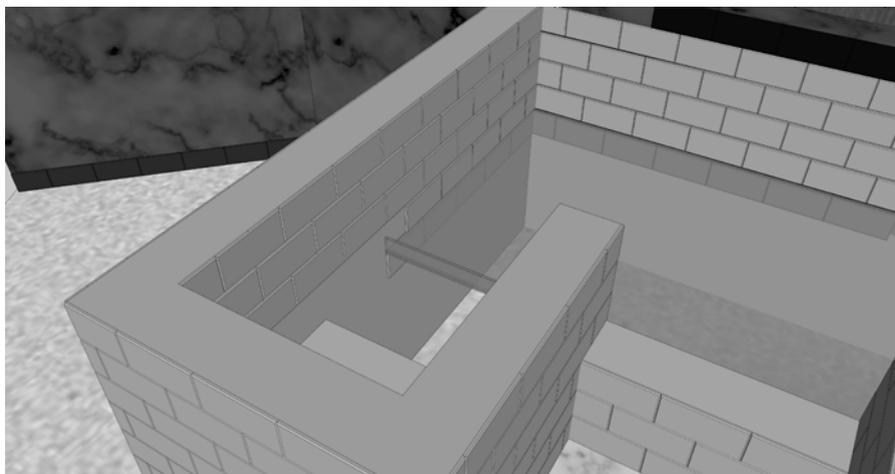


J'ai choisi d'utiliser du véritable carrelage pour le bassin, le soubassement et la frise des murs. Pour obtenir les teintes précises que je souhaitais, j'ai acheté du carrelage blanc biseauté, de type carrelage de métro, que nous avons peint individuellement à l'aide d'un vernis glycéro teinté, pour que la couleur accroche sur sa surface lisse. Ainsi, nous avons pu obtenir de belles variations de couleurs, qui permettait au décor de ne pas être trop « plat ». Mais ce procédé était très chronophage, et la pose du carrelage a également nécessité énormément de temps.



Si c'était à refaire, je remplacerais peut-être le véritable carrelage par des plaques thermoformées, notamment pour couvrir davantage de surface. Mais peut-être qu'il aurait été difficile d'obtenir un rendu satisfaisant en peinture.

Il fallait aussi que mes matériaux soient suffisamment étanches pour pouvoir résister à des effets d'eau. Pour le tepidarium, j'avais prévu de simuler la vapeur grâce à une machine à fumée, j'avais donc moins de soucis d'étanchéité par rapport au frigidarium, mais je souhai-



Modélisation 3D de l'intérieur du bassin.

tais pouvoir mouiller les murs pour suggérer un suintement. J'ai donc travaillé avec des enduits gras et des vernis, pour bloquer la porosité des feuilles. Pour le bassin, j'avais prévu un trucage pour limiter la quantité d'eau présente sur le plateau. J'ai conçu le bassin de manière à insérer, entre deux rangées de carrelage, une plaque épaisse de plexiglass, à environ 60 centimètres du sol, bien isolée par un joint acrylique. J'ai ensuite versé sur cette plaque, le jour de la séance photo, une petite quantité d'eau (en rapport avec la surface du bassin). Il y avait environ trois centimètres d'eau, mais lorsque celle-ci était en mouvement, cela créait une illusion de profondeur. Pour créer un mouvement à la surface de l'eau, j'avais prévu qu'un jet d'eau sorte de la bouche d'une sorte de gargouille, à l'aide d'un système de pompe situé à l'arrière de la feuille.



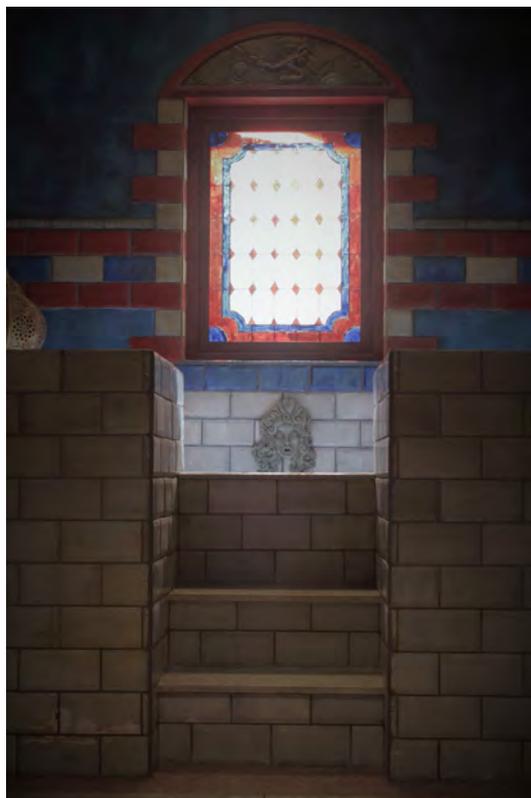
J'ai également utilisé deux autres gargouilles dans la partie tepidarium, pour faire sortir la vapeur de leur bouche.



Faux marbre et faux vitrail (verre peint).

J'ai modelé la gargouille en terre d'après un croquis préparatoire que j'avais dessiné. J'ai ensuite réalisé un moule en silicone de cette tête, ce qui m'a permis de tirer plusieurs exemplaires en plâtre. J'avais prévu un trou pour le système de pompe dans la bouche de la gargouille. Je les ai ensuite recouvertes de gomme laque pour les étanchéifier, et je les ai peintes et patinées pour leur donner un aspect bronze vert-de-gris.





Deux chef peintres, Hélène Caperna et Sabine Barthélémy, sont venues m'aider une journée pour me montrer la technique du faux marbre, car les assises des bancs et les colonnes devaient être traités respectivement en marbre blanc et en marbre rouge. Pour les colonnes, j'ai opté pour une solution peu onéreuse mais assez contraignante : il s'agit de tubes de coffrages crénelés destinés aux chantiers, que nous avons enduits et poncés minutieusement, avant de les insérer dans un socle en bois et de les peindre. Il fallait qu'elles soient légères car je souhaitais les déplacer facilement, pour créer des amorces pendant les prises de vues.

REGRETS

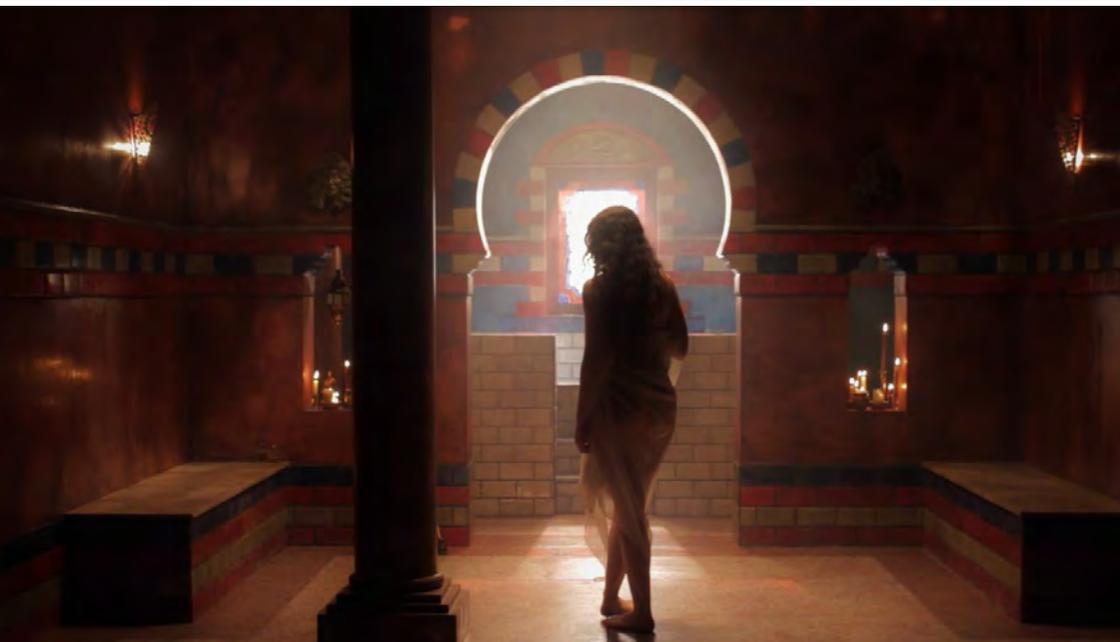
La patine a été une des phases les plus compliquées de mon TFE. J'avais le désir de vieillir mon décor, tout en essayant que la patine ne le fasse pas paraître sale, ce qui aurait été incohérent avec le lieu. J'ai opté pour une patine à la cire, mais je le regrette un peu car elle a annulé en grande partie la brillance du carrelage.

Un autre de mes regrets concerne le marbre des assises : il est en effet trop fin pour être crédible, j'aurais dû prévoir une plus grande épaisseur sur mes plans. J'ai également été déçue lorsque le vernis du carrelage a sauté par endroits à cause des micro rayures provoquées par la colle à carrelage. Je suis néanmoins très contente du sol, son exécution a été particulièrement rapide, et le rendu était fidèle à ce que j'avais imaginé.

Mon décor de fin d'études m'a, d'une part, permis

de prolonger la réflexion sur l'eau amorcée par mon mémoire, mais aussi d'expérimenter des techniques de conception et de peinture que je n'avais jamais pratiqué auparavant. J'ai pris beaucoup de plaisir à faire ce décor, à travailler avec mes camarades de décor et d'image. Les enjeux auxquels j'ai été confrontée sur ce décor, en particulier en peinture m'ont donné envie d'en savoir davantage sur les décors de films destinés à accueillir de l'eau ou à être complètement immergés. J'ai eu la chance de pouvoir m'entretenir avec Christophe Hervé, le chef peintre du film Kursk de Thomas Vinterberg. Ce film a été un énorme challenge pour l'équipe décoration, et notamment pour les peintres.

Photogrammes tirés
de mon TFE, Tepidarium.



ENTRETIEN AVEC CHRISTOPHE HERVÉ, CHEF PEINTRE SUR LE FILM *KURSK* DE THOMAS VINTERBERG

Kursk, est un film franco-belge réalisé en 2018 par Thomas Vinterberg. Basé sur le livre d'investigation *A Time to Die* de Robert Moore, il retrace la tragédie du naufrage du sous-marin russe K-141 *Kursk*. En août 2000, le sous-marin fait naufrage en mer de Barents, alors qu'il était en train de faire des exercices de manœuvres. Le *Kursk* repose à 90 mètres de profondeur, gardant prisonniers 23 marins encore en vie. Cependant la Russie, encore sous l'influence des conflits du passé, refuse toutes les aides internationales qui lui sont proposées pour l'aider à sauver ces marins. Mais son propre équipement n'est pas assez performant pour effectuer un tel sauvetage, et les marins, arrivés à la fin de leurs provisions d'oxygène, finissent par périr.

Moi : Je me suis toujours demandée comment concrètement, on préparait un film dont certains décors sont amenés à prendre l'eau, voir à être complètement immergés. J'imagine que cela a été le cas sur Kursk. Comment as-tu appréhendé ce projet en tant que chef peintre ? As-tu eu des challenges à relever ?

Christophe Hervé : Oui, il y a eu énormément de challenges techniques sur ce film.

Pour tout te dire, au début, je ne savais pas trop comment m'y prendre. Les décors en eau, j'en avais déjà fait un petit peu, sur *Blueberry*, de Jan Kounen. On avait construit un décor dans une grande piscine, c'était une grotte complètement immergée, qu'un acteur devait traverser en apnée. Mais c'était assez gérable, contrairement à *Kursk*, où les décors ont été construits avec énormément de matériaux différents.

Pour un des décors en particulier, il fallait qu'on fasse croire que les acteurs descendent en nageant à environ à dix mètres de profondeur dans le sous-marin. Il fallait que le décor permette aux acteurs de déambuler dans tout l'espace du sous-marin qui

prend l'eau. À un moment, deux personnages, Mikhail et Sacha doivent retenir leur respiration et descendre au fond du sous-marin pour atteindre un vestiaire où il y a des cartouches d'oxygène. Pour tourner cette scène, cela s'annonçait extrêmement compliqué car il fallait trouver un bassin de plus de dix mètres de profondeur, mais nous n'avons pas trouvé un tel bassin en studio. Il fallait malgré tout trouver un lieu adéquat pour le faire (en Belgique), donc Thierry Flamand, le chef décorateur, et son équipe ont décidé de faire le décor « à plat ». Cela veut dire que le décor du sous-marin a été construit à l'horizontale, nous avons alors utilisé la longueur de la piscine, qui devait faire une cinquantaine de mètres, pour suggérer la profondeur. Le décor a été construit puis complètement immergé par des plongeurs qui plaçaient un à un les éléments au fond de l'eau. Les acteurs nageaient à la surface de l'eau, mais dans le film, on a la sensation qu'ils descendent. Les bulles qu'ils produisaient ont été corrigées en post-production pour qu'elles s'échappent dans le bon sens et ne trahissent pas ce stratagème.

La piscine que nous avons utilisée faisait seulement quatre mètres de profondeur mais elle était complètement peinte en noir, ce qui permettait de ne pas voir le fond et de faire croire qu'elle était beaucoup plus profonde. À côté de ce décor « horizontal », on a construit un autre décor qui allait prendre l'eau, celui de la salle des machines. On a construit le décor de la salle des machines à la surface de l'eau, sur une structure en trilight. Il fallait que le décor soit le plus lourd possible, nous avons choisi exprès des matériaux très denses pour que le décor puisse couler. Nous avons accroché la structure à des gros bidons en plastique remplis d'air, et en fonction des besoins de chaque scène, les plongeurs vidaient une partie de l'air des bidons, ce qui avait pour effet de faire descendre le décor dans l'eau. Certaines scènes n'ont pas été tournées dans la continuité, donc les plongeurs, avec leur détendeur à oxygène, regonflaient les bidons et le décor remontait.

L'avantage de ce décor, c'est qu'il n'était pas tout le temps sous

l'eau, donc on pouvait le faire sécher quelques jours pendant le tournage, contrairement à l'autre qui devait rester immergé pendant plusieurs semaines.

Et tout cela, c'était beaucoup de contraintes techniques pour la peinture évidemment.

Moi : Comment avez-vous procédé avec ton équipe pour tester la résistance à l'eau des matériaux et des peintures ?

CH : Comme on a su que les décors devaient rester longtemps immergés dans l'eau, on a construit en Sorbonne une petite piscine, on a mis des résistances dans l'eau pour qu'elle soit à 32 degrés (la température de l'eau de la fosse du studio, qui permettait aux acteurs et à leur doublure de ne pas avoir trop froid pendant le tournage), puis on plongeait dedans des matériaux recouverts de différents enduits et peintures. On les a laissés pendant plusieurs jours et on contrôlait ce qu'il se passait, pendant deux mois et demi, avant de commencer à peindre les décors pour de bon.

Moi : Donc la préparation a commencé très en amont du tournage.

CH : Oui, car c'était un peu une première pour l'équipe peinture. D'habitude, on n'a évidemment pas autant de temps de préparation. Il fallait être sûrs à 100 % que cela fonctionne. Et jusqu'au dernier moment, rien ne fonctionnait !

Moi : La plupart des peintures que tu utilisais habituellement ne tenaient pas dans l'eau, quelle solution as-tu trouvée ?

CH : Exactement. Au début, certaines peintures tenaient, on pensait avoir trouvé « la » technique, puis quelques jours plus tard la peinture se rétractait, faisait des peaux, des pelures... et finissait en miettes dans l'eau. Il fallait imaginer que nous allions plon-

ger des objets complexes, des tuyaux, des manivelles... Toutes les peintures n'adhèrent pas forcément en temps normal sur ces matériaux, alors dans l'eau ! Et on était aussi contraints par le budget et par les normes de santé, on ne voulait pas utiliser des résines très fortes qui sont utilisées dans la confection de bateaux mais qui sont aussi très chères et toxiques.

Moi : Mais alors, quelle solution avez-vous trouvée pour réussir à faire tenir la peinture ?

CH : Ce qui nous a vraiment sauvé, c'est une entreprise qui travaille habituellement avec les décors de parcs d'attraction (qui doivent tenir dans le temps). Leur spécialité consiste à projeter avec une lance sur des décors généralement en polystyrène une sorte de résine chauffée, qui fige immédiatement sur le matériau qu'elle recouvre. Lorsque la projection est maîtrisée, cela fait une jolie matière, comme si l'objet recouvert avait été peint et repeint. Cela arrondit les surfaces en leur donnant en même temps un petit effet de matière. Cette résine qui fige immédiatement adore la peinture polyuréthane à l'eau, cette peinture se soude directement à la matière et ne bouge absolument plus après. On avait alors plus aucun problème d'adhérence, on pouvait faire ce qu'on voulait après : on pouvait passer des vernis par endroits, du moment que c'étaient des vernis polyuréthane à l'eau. On a même peint des petits détails cinq minutes avant que le décor soit plongé dans l'eau ! On peignait, on passait un petit coup de décapeur thermique, et la peinture séchait très vite sur la résine d'accroche. Ça ne bougeait absolument plus après. Cette matière est une vraie découverte. Evidemment, cela a coûté un peu d'argent, mais c'était indispensable, et cela nous a fait gagner beaucoup de temps.

Moi : Donc après, vous n'avez eu aucune mauvaise surprise pendant le tournage ?

CH : Si, c'est assez amusant d'ailleurs, car il y a quelques petites parties du décor qui n'ont pas été traitées avec cette résine. Par exemple, lorsque Mikhaïl et Sacha plongent pour aller récupérer les cartouches d'oxygène dans le vestiaire, l'intérieur des casiers n'était pas traité avec cette résine. Du coup, la peinture part un peu en pelures et flotte dans l'eau. Mais ce n'est pas plus mal, on dirait des saletés qui flottent c'est assez réaliste en fait, mais ce n'était pas du tout voulu ! Mais apparemment, j'étais le seul de l'équipe technique à l'avoir remarqué lors de la projection du film.

Moi : Est-ce cela vous est arrivé de devoir faire des retouches à certains endroits du décor de la salle des machines, celui qui coulait ou remontait en fonction des besoins du film ?

CH : Oui, comme c'était un décor très sollicité, avec beaucoup d'acteurs et une grosse équipe technique, il s'abîmait rapidement. On le restaurait presque tous les deux jours. Ce tournage était très long, par exemple pour des scènes immergées tournées en one shot, c'est plutôt simple, le décor n'a pas à tenir longtemps, pas besoin de faire autant de tests, les produits classiques tiennent plusieurs heures, c'est suffisant. Mais là c'était tout l'inverse.

Moi : Quels matériaux de construction ont été utilisés pour les décors immergés, j'imagine qu'il fallait qu'ils soient suffisamment denses pour ne pas flotter et s'abîmer ?

CH : Pour la construction, c'était comme pour la peinture, les constructeurs se prenaient beaucoup la tête pour trouver des matériaux étanches et résistants. Mais une fois qu'on a trouvé ce système de résine projetée, on a pu construire avec des matériaux traditionnels de construction finalement, car ils étaient entièrement rendus étanches par cette matière. Ça c'était pour le décor totalement immergé, car on pouvait le lester pour le fixer

au fond de la piscine. En revanche, pour le décor qui montait et descendait, il fallait que les matériaux soient très denses pour pouvoir couler une fois que l'on retirait l'air des bidons. On ne pouvait donc pas utiliser de bois, sinon la poussée d'Archimède aurait été trop forte.

Moi : Est-ce la piscine a été remplie pour le tournage ou elle l'était déjà quand vous êtes arrivés ? Comment est contrôlée la clarté de l'eau ?

CH : Non, la piscine était déjà remplie, le bassin n'est jamais vidé, sinon cela coûte une fortune. Les bassins de ce type sont équipés d'une technologie de filtrage qui permet à l'eau d'être claire ou complètement trouble, en fonction des besoins du tournage. D'ailleurs, depuis le tournage de Kursk, un nouveau bassin de tournage a été construit en Belgique, avec une plus grande profondeur, dix mètres, et avec une machinerie intégrée qui permet de faire des vagues en surface et un système de ventilation qui permet de simuler une tempête. Il n'était pas prêt quand nous avons fait Kursk mais il fonctionne désormais très bien, cela rend la Belgique très attractive pour les tournages. C'est rare les bassins destinés aux tournages qui soient suffisamment grands et en intérieur. Cela permet de gérer parfaitement la lumière, la météo...

Moi : Avez-vous tourné des scènes impliquant de submerger des décors en dehors de ce bassin en Belgique ?

CH : Oui, pour Kursk, nous n'étions pas toujours dans ce bassin, mais il y avait de l'eau dans quasiment tous les décors, donc on tournait dans des fosses vides et un peu plus petites. Pour pouvoir un peu inonder, on posait un liner au fond pour étanchéifier, et une fois le décor fini on remplissait un peu la fosse. Mais à chaque fois on n'avait des problèmes, les plateaux étaient inondés car le liner se déchirait... On passait notre temps à pomper l'eau pour assécher les plateaux.

CONCLUSION

L'ambition de ce mémoire était d'apporter une réponse à la problématique suivante : comment le motif de l'eau au cinéma devient-il, à travers sa mise en scène, un élément narratif à part entière ?

La structure de ce mémoire repose sur une analyse méthodique du motif de l'eau à travers différents films, à la fois narrative et esthétique.

Dans une première partie centrée sur le film *Parasite* de Bong Joon-ho, nous avons pu constater l'importance des choix de mise en scène dans la mise en place d'un discours social particulièrement appuyé. L'eau dans *Parasite*, surgissant de manière inopinée et violente, vient modifier le cours du récit, en créant un moment de bascule. La scène du déluge et de l'inondation modifient le genre du film, et permet au cinéaste de mettre en exergue les inégalités qui gangrènent la société coréenne.

Si les scènes impliquant des décors peu à peu envahis par l'eau peuvent être vectrices d'une critique sociale, elles peuvent aussi symboliser des affects trop violents pour être directement exprimés par les personnages. C'est le cas pour les films du réalisateur taïwanais Tsai Ming Liang, où l'eau abonde dans l'espace domestique, pour figurer des problèmes familiaux, un trop plein d'émotion, des désirs inavoués ou bien une incapacité à communiquer. L'eau s'introduit chez les personnages des films de Tsai Ming Liang sans y avoir été invitée, et les pousse en dehors de leurs retranchements, leur permettant de résoudre un certain nombre de conflits internes.

Nous avons aussi observé comment l'eau pouvait participer de l'ambiance fantastique des films, dans la mesure où cet élément est particulièrement propice pour illustrer les méandres d'un inconscient torturé. Dans *Real* de Kiyoshi Kurosawa, l'eau est intrinsèquement liée au récit : elle est à l'origine de l'évènement traumatique qui viendra hanter le personnage principal tout au long du film.

Enfin, il est indéniable que l'eau, en littérature comme au cinéma, est très souvent liée au rêve. Elle permet de tisser un lien étroit entre rêve et réalité, monde tangible et monde des esprits. Dans *Les Contes de la lune vague après la pluie* de Kenji Mizoguchi, l'eau est présentée comme un élément ambivalent, qui exerce une forte influence sur les personnages. L'eau est l'intermédiaire qui permet aux fantômes de venir hanter les vivants.

La rédaction de ce mémoire m'a permis de me plonger, selon mon souhait de départ, dans des analyses de films qui me sont chers. J'ai prêté une attention particulière aux décors des films étudiés, mais aussi à la mise en scène dans son ensemble car pour moi, ce sont l'ensemble des paramètres combinés de l'image et du son qui font avancer le récit.

Pour terminer, en me confrontant aux enjeux que représente l'utilisation de l'eau dans les décors pour mon travail de fin d'études, j'ai pu constater qu'il n'existe pas de recette « miracle » pour maîtriser l'eau en plateau. Il est impérativement nécessaire d'effectuer des tests préalables, pour réfléchir à la meilleure manière de concevoir le décor afin qu'il réponde aux désirs du réalisateur, tout en restant en état pour la durée du tournage.

Cela m'a particulièrement captivée, et j'aimerais, à l'avenir, avoir à nouveau à travailler l'eau en décor.

FILMOGRAPHIE

- *Parasite*, Bong Joon-ho, 2019
- *La Rivière*, Tsai Ming Liang, 1997
- *The Hole*, Tsai Ming Liang, 1997
- *Real*, Kiyoshi Kurosawa, 2013
- *Les Contes de la lune vague après la pluie*, Kenji Mizoguchi, 1953
- *A Cure for Life*, Gore Verbinski, 2017
- *Fellini Satyricon*, Federico Fellini, 1969

BIBLIOGRAPHIE

- **BACHELARD Gaston**, *La poésie de l'eau*, Causeries, Il Nuovo Melangolo, 2005
- **BACHELARD Gaston**, *L'eau et les rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, Éditions José Corti, 1942
- **BONG Joon-ho**, *Parasite : A Graphic Novel in Storyboards*, Grand Central Publishing, 2020
- **CIMENT Michel**, *Entretien avec Tsai Ming Liang*, Positif n°439, septembre 1997
- **DAEYOL KIM Stéphane**, *Poisson et dragon : symboles du véhicule entre l'ici-bas et l'au-delà*, Cahiers d'Extrême-Asie, 2004
- **FREUD Sigmund**, *L'Inquiétante étrangeté (1919)*, Folio Essais,

1985.

- **FREUD Sigmund**, *Complément métapsychologique à la théorie des rêves (1917)*, Presses Universitaires de France, 2010
- **FREUD Sigmund**, *Huit études sur la mémoire et ses troubles (1915)*, Éditions Gallimard, 2010
- **H. PORTER ABBOTT**, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Second revised version, 2008
- **SAMI-ALI Mahmoud**, *Corps réel, Corps Imaginaire, pour une épistémologie psychanalytique*, Editions Dunod, collection Psychismes, 1991
- **TODOROV Tzvetan**, *Introduction à la littérature fantastique*, Editions Points, 1970
- **TRUBY John**, *Anatomie du scénario*, Editions Michel Lafon, 2017

SITES CONSULTÉS

- <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/bong-joon-ho-talks-making-parasite-1210781/> (Interview de Bong Joon-ho)
- <https://blogs.letemps.ch/martin-morend/2019/10/28/parasite-lalterite-re-foulee/>
- <https://variety.com/2018/film/asia/bong-joon-ho-parasite-shooting-1202825038/>
- <https://www.cineserie.com/news/cinema/parasite-les-secrets-de-fabrication-de-lamaison-3532758/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=3y7Snajah9M> : How the Mansion in 'Parasite' Was Made
- <https://www.indiewire.com/2019/10/parasite-house-set-design-bong-joon-ho-1202185829/>
- <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/les-mardis-du-cinema-mizoguchi-les-contes-de-la-lune-vague-apres-la-pluie>



Je tiens à remercier Barbara Turquier et Chloé Calame pour leurs conseils avisés, et Christophe Hervé et Marco Rovere pour leur bienveillance et leur disponibilité.

MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES

LÉA MIGNONAT

DÉCOR PROMOTION 2021

SOUS LA DIRECTION DE ANNE SEIBEL ET LAURENT OTT

