



HAL
open science

Terence Fisher avec paysage lacustre

Jean-Michel Durafour

► **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. Terence Fisher avec paysage lacustre. Mélanie Boissonneau, Gilles Menegaldo et Anne-Marie Paquet-Deyris (dir.), Le Studio Hammer. Laboratoire de l'horreur moderne?, Le Visage Vert, pp.79-93, 2023. hal-04097118

HAL Id: hal-04097118

<https://amu.hal.science/hal-04097118>

Submitted on 15 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Terence Fisher avec paysage lacustre »

Jean-Michel Durafour

Aix-Marseille Université

Terence Fisher avec paysage lacustre

Jean-Michel DURAFOUR

paru initialement in Mélanie Boissonneau, Gilles Menegaldo et Anne-Marie Paquet-Deyris (dir.), Le Studio Hammer. Laboratoire de l'horreur moderne ?, Cadillon, Le Visage Vert, 2023, p. 79-93

Chez Fisher, le paysage fait à peine image : relégué, usuel, adventice. Sûrement ne relève-t-il, pour celui qui s'y intéressera, que du genre de ce que Jean Louis Schefer appelle une « persistance nocturne », « un savoir tout à fait enfermé qui nous prolonge indéfiniment¹ ». Faut-il que nous soyons à ce point spectateurs pour en conjuguer les problèmes, les méfaits, les soupçons, à savoir pour ne plus pouvoir n'y pas faire toute l'attention, n'y pas voir, loin de tout arbitraire, ce que par quoi l'image aussi se confronte à ses instructions ?

Au premier regard domine donc cette sous-exposition, caractéristique avec Fischer, du paysage (quoi que nous visions à travers ce complexe opérateur). Notre cinéaste ne passe pas en effet, c'est le moins que l'on puisse dire, pour un maître des extérieurs. Des extérieurs, on en trouvera bien entendu, mais en première intention – il faudra évidemment dépasser ce moment –, plutôt stéréotypés et répétitifs. Ce qui retient très tôt l'œil chez Fisher, je le nomme de préférence un *scalaire des espaces intérieurs* (manoirs « gothiques », pensions bourgeoises, laboratoires, asiles psychiatriques : des lieux de toutes sortes, mais des lieux toujours renfermés, internalisés, des lieux sans lieues), c'est-à-dire une architecture vectorielle (ou centripète, si l'on veut : associer une cible visée et un vecteur directionnel). Cette architecture circule par des référents iconographiques, notamment picturaux, assez rudimentaires et aisément identifiables, une *ichnographie planaire* : selon les récits, par le pays où se déroule l'action, l'époque, et ainsi de suite (par exemple : le style Biedermeier ou John Atkinson Grimshaw).

Très représentatif est, à ce titre, *Le Chien des Baskerville* (*The Hound of the Baskervilles*, 1959) : toute sa poursuite terminale est tournée en extérieurs, à Chobham Common, mais sa résolution, dans les ruines abbatiales, qui appartiennent pourtant cartographiquement à ce dehors, passe par un retour au décor de studio rehaussé de végétations (même régime dans *La Gorgone* [*The Gorgon*, 1964]). Le dernier film de Fisher, *Frankenstein et le monstre de L'Enfer* (*Frankenstein and the Monster from Hell*, 1974), est également instructif. Il présente l'une des pièces parmi les plus aérées du corpus, l'officine du directeur de l'hôpital, avec une ample fenêtre (dans un film où les extérieurs ne sont plus que des maquettes : thème de l'isolement psychiatrique obligeant

¹ Jean Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980, p. 115.

sans doute). Sauf que cette fenêtre, qui semble revenir à un tournant décisive de l'invention du paysage par la peinture (d'une manière générale, tous les paysages imposants de Fisher – où les Alpes dominent – sont des fonds peints), la *veduta* flamande et hollandaise puis italienne, est certes immense, ouverte sur la nature, mais aussi implacablement cadencée de barreaux de métal. Seulement qu'y-a-t-il à empêcher de sortir ? Le laboratoire n'est pas l'une des cellules. Ou serait-ce alors qu'il faudrait plutôt veiller à ne pas faire entrer, dans le laboratoire, c'est-à-dire dans le film, mais quoi, sinon le paysage lui-même, ou l'une de ses composantes, au-delà, à savoir encadré ? Une partie de l'hypothèse du présent texte sera qu'une telle percée du paysage se produit *de soi* esthétiquement, par variables sensibles et des autonomies d'images, dans certains films de Fisher, dont l'ultime offrirait comme la prise de conscience, peut-être, par le cinéaste et la tentative de protection trop tardive.

Un premier mot sur les extérieurs qu'on peut toutefois rencontrer ici ou là : je les retiens d'abord comme scènes ou plans de transition, à tel point d'ailleurs que non seulement les occasions prévenues paraissent en être à peu près toujours les mêmes (une diligence qui roule à toute vitesse sur un sentier forestier en constituerait comme un trope cardiaque : la première scène post-générique du *Cauchemar de Dracula* [*Horror of Dracula*, 1958], le trajet jusqu'au château dans *Dracula, prince des ténèbres* [*Dracula, Prince of Darkness*, 1966]), mais aussi que tout cela donne la ferme impression d'avoir été filmé machinalement, voire par un autre (ce qui est probablement le cas factuel), monté de même, comme une provision d'images invariablement resservies et vouées seulement à l'enchaînement, et finalement sacrifiées à d'autres téléologies narratives ou figuratives. Ces extérieurs sont pour la plupart toujours photographiés au même endroit : le Black Park de Wixham dans le Buckinghamshire. Au fur et à mesure des films de Fisher pour la Hammer Film Productions (mais pas seulement eux), on croisera son lac, ses avenues sylvestres, ses monticules, ses clairières. Ce parc familial, souvent utilisé par le cinéma britannique, a le mérite d'être très proche des Studios de Bray qui ont travaillé pour la Hammer depuis les années cinquante jusqu'en 1967². Il perpétue le principe du jardin paysager à l'anglaise tel qu'élaboré progressivement par William Kent, Henry Hoare ou William Shenstone au XVIII^e siècle : chemins sinueux, points de vue nombreux, itinéraires non balisés, exploitation des accidents topographiques, impression d'une végétation livrée à elle-même..., empruntant à la peinture du Lorrain et de Duguet, en réaction à la symétrie versaillaise d'un Le Nôtre³.

*

² Cf. David Hucklave, *Touchstones of Gothic Horror: A Film Genealogy of Eleven Motifs and Images*, Jefferson, McFarland & Company, 2010, p. 73 sq.

³ Cf. notamment Horace Walpole, *On Modern Gardening* [1770], Londres, Pallas Athene, coll. « Arts », 2004. Pour l'étude la plus importante à ce jour sur la différence entre jardin (géométrique) à la française et jardin à l'anglaise, et les implications idéologiques et politiques sous-jacentes, cf. Ana-Stanca Tabarasi, *Der Landschaftsgarten als Lebensmodell. Zur Symbolik der « Gartenrevolution » in Europa*, Wurtzbourg, Königshausen & Neumann, 2007.

Iconographiquement, Fisher cite peu de tableaux de paysage immédiatement reconnaissables. Il préfère d'autres régimes de représentation, dont le plus célèbre, parce qu'il joue un rôle central dans l'intrigue du film, est, dans *Frankenstein s'est échappé* (*The Curse of Frankenstein*, 1957), le passage devant *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* (1632) de Rembrandt, dont le lien avec la fable scénaristique est linéaire, et d'ailleurs sans grand intérêt pour moi. Le baron montre à l'homme qu'il a l'intention de tuer pour lui prélever son cerveau, une domestique pièce d'héritage : la fameuse image de la dissection publique en janvier 1632, par la corporation des chirurgiens d'Amsterdam, d'Aris Kindt, criminel pendu le jour même pour vol à main armée. *Le Cauchemar de Dracula* montre un exemple plus contrasté, lorsque le vampire vient de ravir sa nouvelle fiancée, Mina Holmwood, et que la gouvernante chargée de sa surveillance se lamente de sa négligence. On peut apercevoir, tout au fond de l'image, accroché au mur, un format galant et lumineux, dans un cadre forestier, de François Boucher : *Le Printemps* (1755), extrait d'une série des *Quatre Saisons*, où un jeune prétendant tresse une couronne de fleurs sur la tête de sa bien-aimée. Ce détail vient détonner doublement avec les gousses d'ail du mytheme et le projet sombre et mortuaire du mort-vivant pour sa promesse.

Parmi les tableaux de paysage que Fisher cite un peu explicitement – à savoir au-delà, c'est souvent difficile à apprécier (et peut-être n'est-ce qu'un affect privé de spectature ?), de la simple collection de mobiliers de studio, comme on parle en peinture d'accessoires d'atelier qu'on retrouve chez un même peintre de toile en toile – on peut rester quelques instant sur un cas, quelque peu différent des précédents, sans aucune inscription narrative, dans *La Malédiction des pharaons* (*The Mummy*, 1959). Ici, le tableau n'intervient pas dans le récit anecdotique (comme dans *Frankenstein s'est échappé*) ni ne vient décalquer, même par contrepoint, un épisode scénaristique (comme dans *Le Cauchemar de Dracula*). On notera, en effet, dans la chambre où le vieux Banning, devenu fou après avoir rencontré la momie de Kharis dans la tombe d'Ananka, est interné, deux grandes gravures encadrées dominant, par leur taille, la décoration murale. Ce sont deux gravures d'après Constable, toutes les deux de l'année 1834 : la première est tirée d'un tableau de 1824 intitulé *L'Écluse* (**Fig. 1**) ; la seconde en reprend un autre, *Le Champ de maïs*, de 1826. Je ne sais si l'on doit en induire des conclusions particulières, mais je relève que le Black Park et les Studios de Bray, dont j'ai précédemment parlé, se trouvent à quelques kilomètres à peine de Dedham, ce petit district de l'Essex où Constable aura peint l'essentiel de son œuvre, et qui est important aussi pour l'histoire du cinéma britannique puisque c'est là qu'Alexander Korda aura imaginé un temps son rêve de grandeur cinématographique en Angleterre (sur le mur de *La Malédiction des pharaons*, il s'agit, après tout, non pas de copies de tableaux en couleurs mais d'images en noir et blanc). Peut-on tenter cette proposition déjà plus esthétique et théorique que ce que l'on avait pu croiser dans les exemples de *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* et du *Printemps*, à savoir que cette mention du paysage fait affleurer à la surface du film, et sans qu'il soit nécessaire d'y

supposer l'intervention déterminante d'une quelconque intention créatrice, une *question du cinéma*, si ce n'est encore tout à fait une question *de* cinéma ?

Je note également au passage que la momie, pour venir commettre ses forfaits divers, traverse systématiquement, dans des plans appartenant au type récuratif évoqué en commençant, un certain paysage, comme si elle sortait alors du film, ou plus exactement comme si elle devait *passer par l'héritage paysager de la peinture* (qui a inventé le paysage) pour relier différentes parties du film entre elles : un parc, encore et toujours, sillonné de nombreuses allées où trône – dans quelle exacte géographie ? – un marécage (dont la présence décidera du sort du récit). Il n'est pas inintéressant, non plus, de remarquer que les deux combats entre John Banning et Kharis se terminent dans un coin du salon, sur le bureau, derrière lequel on peut très nettement distinguer sur les murs faisant angle trois grands tableaux de paysage, que l'éclairage sombre empêche néanmoins d'être identifiables avec certitude (si tant est qu'ils aient à l'être). Ce n'est pas la seule fois que Fisher a recours à un effet dramatique intense devant un tableau de paysage. Il en ira de même dans *Les Deux Visages du docteur Jekyll* (*The Two Faces of Dr. Jekyll*, 1960), où la révélation (pour les autres protagonistes) que Hyde et Jekyll ne font qu'un a lieu devant encore tel tableau de paysage, contre lequel le savant vient s'effondrer. (Tous ces tableaux semblent stylistiquement très marqués par Poussin ou Claude Gellée, dont l'influence sur la peinture de paysage anglaise et les conceptions jardinières de Kent est historiquement avérée).

Je propose de résumer ainsi ce point – *conjecture 1* : *Chez Fisher, le paysage n'acquiert une valeur filmique esthétique, distincte de l'illustration narrative, que par le truchement de la peinture de paysage filmée, mais sans toutefois encore accéder, à ce stade, à une autonomie complète par rapport à la composition narrative.*

Il n'y a là, finalement, mises à part des singularités de recouvrement, rien de très insolite. Le retour du paysage filmique à son origine picturale est on ne peut plus juste. Qui dit paysage, ne peut que dire – je suis ici la leçon d'Alain Roger (*Nus et Paysages, Court Traité du paysage*) – « artialisation » (invention venue de Montaigne). Le mot « paysage » serait d'ailleurs apparu (Roger, Jeanne Martinet) à la fin du XV^e siècle, chez Jehan Molinet, sur le modèle du néerlandais *landschap* (qu'on retrouve dans le *landscape* anglais) au sens de « tableau représentant un paysage⁴ », bien que les termes relatifs au paysage aient possédé en Europe du Nord une acception également territoriale et géographique⁵. Tout paysage est un tableau : « La nature est indéterminée et ne reçoit ses déterminations que de l'art : du pays ne devient un paysage que sous

⁴ Alain Roger, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1997, p. 19. Ou encore François Dagognet, « Philosophie du paysage », in Fr. Dagognet (dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Milieux », 1982, p. 10 : « Alors que le pays signifie le lieu, le paysage (image) indique un point de vue d'ensemble sur lui. On regarde alors le territoire (panorama) d'une hauteur ou d'un belvédère. »

⁵ Cf. Jean-Marc Besse, *Voir la terre. Cinq essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud, coll. « Nature », 2000. Pour Besse, les pratiques géographiques et esthétiques du paysage naissant sont alors indiscernables (p. 35).

la condition d'un paysage, et cela, selon les deux modalités, mobile (*in visu*) et adhérente (*in situ*), de l'artialisation. [...] Le paysan est l'homme du pays, non celui du paysage, et peut-être faudrait-il opposer, avec la prudence requise, le paysan au *paysageant*⁶. » Le paysage est principalement une fiction picturale (du moins en Occident). La nature elle-même n'existe que sous la forme, à double entrée, du champ. Une telle fiction passe par des écoles structurantes successives (flamande, néerlandaise, anglaise, française) et des singularités créatrices de premier ordre (Lorenzetti, Patinir, Le Lorrain), qui auront opéré en quelques siècles le double renversement pour que la peinture de paysage émerge : la « laïcisation des éléments naturels⁷ », d'une part ; l'organisation des éléments naturels en « un groupe autonome, au risque de nuire à l'homogénéité de l'ensemble⁸ », d'autre part. Ce tournant en deux temps a été absolument déterminant. D'abord, on est passé des arrière-plans *généralisés*, passe-partout, à un arrière-plan *singularisé* par rapport au sujet de la scène, introduisant de nouveaux théorèmes de profondeur et d'agencements entre les figures. Ensuite, le paysage est devenu un site théorique privilégié de la peinture mimétique (voir, par exemple, la question du sublime à partir d'Edmund Burke ou d'Emmanuel Kant). Il n'a plus jamais quitté cette place au sein des arts visuels élargis : le cinéma, après la photographie, aura pris le relais de la peinture.

*

La question suivante est alors : peut-on, chez Fischer, espérer trouver plus ? Autrement dit : trouver une opération cinématographique paysagère ? Et, compte tenu de ce que nous savons de l'importance très relative pour Fisher du paysage filmé, moins une opération sur le paysage qu'une opération par le paysage, par le paysage, non pas en tant qu'objet visible imagé, photographié,

⁶ Roger, *Court Traité du paysage*, *op. cit.*, p. 17-18, p. 27. Dès l'Antiquité, Pline le Jeune écrivait : « Vous aurez le plus vif plaisir à apercevoir l'ensemble du pays depuis la montagne, car ce que vous verrez ne vous semblera pas une campagne, mais bien un tableau de paysage [*formam pictam*] d'une grande beauté » (*Lettres*, Tome II, livre V, 6, 13, traduit du latin par Anne-Marie Guillemin, Paris, Les Belles Lettres, coll. « CUF Série latine », 1927, p. 255).

⁷ Roger, *Court Traité du paysage*, *op. cit.*, p. 69.

⁸ *Ibid.*, p. 70. Cette organisation fut graduelle depuis les miniaturistes français (*Les Très Riches Heures du duc de Berry*), où le paysage, au fond, semble encore un morceau mal rapporté à la scène frontale, et d'abord géométriquement, spatialement, jusqu'à l'invention décisive d'une fenêtre non albertienne (Van Eyck : *La Vierge au chancelier Rolin* [c. 1435]), qui deviendra la *veduta* et dont la peinture de paysage sera le stade ultime de l'élargissement à tout le cadre et de l'autonomisation afférente (le tableau de paysage s'émancipe par une trouvaille de tableau dans un tableau). Alain Roger fait naître le paysage occidental avec *L'Extase de sainte Marie-Magdeleine* (c. 1512-1515) de Patinir : « Où est la sainte ? Du côté de l'énorme rocher ? On cherche en vain, et qu'importe après tout, puisqu'elle est en extase, donc ailleurs, ou partout, exit Marie-Madeleine, le paysage est né » (*ibid.*, p. 79). Cette histoire ne s'arrête pas là et continue, par exemple, au XVIII^e siècle avec l'émergence de la montagne comme paysage, d'abord par la littérature (Haller, Gessner, Rousseau), puis dans l'école de la peinture romantique (C. D. Friedrich, Caspar Wolf, John Martin) – ce qui serait potentiellement d'un intérêt non négligeable chez Fischer (les Alpes des *Frankenstein* ou de *La Gorgone*, les Carpates des *Dracula*), notamment par la médiation de l'imaginaire du roman gothique et de son penchant, à côté de Poussin et du Lorrain, pour Salvator Rosa.

mais en tant que schème visuel de procédures qui, devenues souveraines, viendraient informer l'image dans certains ordres singuliers et faire de l'image une *image paysagée* (je propose de parler pour aller vite de *paysage théorique*, ou encore de *convecteur paysager*) ?

Je le crois. Mon ambition ici est très modeste : suivre un mince fil d'Ariane dans les films Hammer de Fisher, grêle probablement, et délinéer avec ce fil, comme un fil à plomb, le champ opératoire d'une figure, un autre champ tensoriel (que des films d'intérieurs), qui n'est peut-être pas que d'un seul spectateur, prolongement verbalisé et ordonné d'une série d'affects. Martin Lefebvre : la figure est-elle autre chose que la « représentation imaginaire et mémorielle du segment ou de la forme qui nous a impressionnés⁹ » ? Je voudrais donc interroger une possible autonomisation esthétique du paysage chez Fisher. Ce projet m'amène à proposer à mon lecteur le test d'une nouvelle conjecture – *conjecture 2* : *Chez Fisher, les formules de paysage, photographiquement rares, reprises de la peinture, sortent du cadre de la représentation traditionnelle du paysage (aussi bien narrative qu'esthétique désormais) pour s'autonomiser en données sensibles en soi et pour soi, qui ne feront pas que suivre le régime mimétique des images (une feuille peinte est verte parce que la feuille sur l'arbre l'est) mais débiteront à leur manière de nouvelles séries plastiques ou chromatiques (un visage, par exemple, sera vert parce qu'une plante l'est) et rencontreront alors pleinement des questions de cinéma.*

Que le paysage s'autonomise esthétiquement, c'est ce qui arrive parfois, très rarement, chez Fisher, mais en des moments remarquables, comme dans *La Malédiction des pharaons* quand le marécage où les policiers recherchent la caisse disparue prend de somptueuses couleurs crépusculaires, qui annoncent aussi peut-être le sang versé à venir, la boue innommable d'un corps faisandé, et ainsi de suite, mais ce sont des attrapes narratives pour qui connaît le récit, et qui ne fonctionnent donc que par interprétation rétrospective. Que se passe-t-il plutôt quand ces plans nous apparaissent, la suite du récit nous étant encore inconnue ? Ce sont bien alors des données optiques, mal bouturées, bizarrement éclairées, etc., qui captivent notre œil. Paysage filmé violacé, *déguisé en peinture* (c'est un décor) : est-ce une variante en cinéma, possiblement, de ce que cet autre Anglais, le chanoine William Gilpin, a justement appelé le « pittoresque (*picturesque*) », « cette espèce particulière de beauté qui est agréable en peinture¹⁰ », c'est-à-dire qu'en peinture ?

On se confortera dans la conviction que les scènes de paysage, ou avec paysage, généralement forestières, souvent montagnardes, jouent chez Fisher un rôle plus crucial qu'on ne pense généralement dans le dispositif figuratif et narratif, en observant un nouveau phénomène à mes yeux décisif. Les plus développées d'entre elles – ce ne sont pas les seules – mettent en scène un monstre et un enfant. On songe évidemment à la rencontre entre la créature de

⁹ Martin Lefebvre, *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 13.

¹⁰ William Gilpin, *Essai sur les gravures* [1768], trad. B.^{on} de B***, Breslau, Guillaume Théophile Korn, 1800, p. 6.

Frankenstein et le garçon conduisant son grand-père aveugle dans *Frankenstein s'est échappé* ou quand Lucy, transformée en goule par le comte sanguinaire du *Cauchemar de Dracula*, attire nuitamment sa nièce dans les bois. Deux scènes du corpus tressent le monstre et l'enfant de manière plus subtile et moins polaire : d'une part, les obsèques, en bord de lac, de la jeune servante soupçonnée d'avoir été vampirisée dans le prologue de *Dracula, prince des ténèbres*, qui est donc à la fois un monstre (au moins crue telle) et une enfant (on voit sa mère arriver épouvantée) ; d'autre part, quand Alfredo Cardio sauve de la noyade, dans *La Nuit du loup-garou (The Night of the Werewolf, 1961)*, la servante muette – dans le même lac – enceinte d'un fils qui deviendra un lycanthrope, enfant (intra-utérin) ni monstre (futuré) ne pouvant être ici montrés ni désignés à l'écran. Encore plus complexe, parce que désormais deux scènes et non plus une seule, est *Frankenstein créa la femme (Frankenstein Created Woman, 1967)* : à l'ouverture du film un assassin est mené à la guillotine en pleine lande devant son petit garçon ; puis, quelques années plus tard, l'enfant devenu adulte est à son tour injustement condamné pour meurtre (on parle de monstruosité héréditaire) et décapité, au même endroit, devant sa fiancée impuissante et elle-même accablée de malformations physiologiques (boiteuse, défigurée). (Toutes les scènes que je viens de mentionnées ont été tournées au Black Park.)

Fisher, toutefois, ne va pas s'arrêter à ce qui n'est encore, pour beaucoup, qu'une propédeutique de décor, c'est-à-dire de théâtre. Rien n'en vient pour l'instant contaminer et instruire les formes ou les figures filmiques. D'autres exemples vont suggérer, *a contrario*, une pénétration cinématographique d'un paradigme paysagiste dans l'image, sans paysage objectivement filmé mais par innervation de couleurs, de rythmes, de motifs *dérivés de l'imagerie de la représentation paysagère depuis la peinture*. Mon idée, pour le dire autrement, est que la nature, globalement réduite, sous sa forme référentielle, à des poncifs et à des schémas itératifs, fait retour dans le film, chez le dernier Fisher, par la peinture, mais non plus comme *paysage paysagé*, ou filmé (nature extérieure, tableau de paysage, maquette, etc.), mais comme *paysage paysageant*, non pas comme des formes produites et closes mais comme des forces productrices par définition invisibles et donc pas séquestrables dans un objet matériel à photographier. C'est ce que Maldiney a nommé un « moment pathique¹¹ », non la « dimension représentative externe » mais la « dimension rythmique interne¹² », ici du paysage. Le plus souvent, il n'y aura même pas de paysage du tout : ses propriétés se seront diluées complètement dans l'information filmique des images. L'arrachement de certaines couleurs, de certaines cadences paysagères, et ainsi de suite, quittant leurs objets traditionnellement assignés (une plante, un rocher), va esthétiquement *fracturer* tout le champ envahi de la composition de l'image, voire également *facturer*, de plan en plan, des pans entiers d'imaginité plus larges (scènes, séquences), c'est-à-dire garantir des liaisons covalentes de montage.

¹¹ Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Amers », 1973, p. 136.

¹² *Ibid.*, p. 7.

*

Pour des questions de temps, la couleur – le vert – constituera mon seul cas d'étude ici en ce qu'elle convoque une porte d'entrée privilégiée sur la nature : « La nature – disait Cézanne à Joachim Gasquet – n'est pas en surface ; elle est en profondeur. Les couleurs sont l'expression, à cette surface, de cette profondeur. Elles montent des racines du monde¹³. » Le vert possède, chez Fisher, cette particularité de devenir une couleur autonome – un « opsigne » aurait peut-être pu dire Gilles Deleuze¹⁴ – indépendante de tout objet vert, et qui va donner lieu à un *devenir-vert de la composition* mais aussi à un *devenir-forme filmique du vert*. Au bout d'un moment, tous les intérieurs fishériens sont contaminés par le vert d'import paysager : tapisseries émeraude, clarté jade des laboratoires, service à thé céladon, mobilier grenouille, moulures vert d'eau, et ainsi de suite. *La Nuit du loup-garou*, *La Gorgone* ou *Le Retour de Frankenstein* (*Frankenstein Must Be Destroyed*, 1969) en sont tout à fait représentatifs (**Fig. 2**). Tout tourne au vert à tel point que plus rien ne l'est distinctement et que le vert devient la couleur diffuse même du film. Et à ce titre, il va gagner son autonomie définitive en se dissociant de ce qui est photographié devant l'objectif de la caméra et en assurant des fonctions visuelles *entre* les images.

C'est le sens de nombreux faux raccords au vert qui ne peuvent pas ne pas éveiller notre circonspection tant ils viennent brutalement rompre la continuité du montage. On en trouverait un premier cas très intéressant dans *La Malédiction des pharaons*. Dans ce film, le vert est explicitement associé à la momie égyptienne de Kharis et à son amour tragique pour Ananka : la découverte du tombeau souterrain par les archéologues baigne dans un irréaliste et incompréhensible éclat sinople, qui reviendra, exactement à l'identique, lors de l'analepse sur la cérémonie mortuaire d'Ananka. Cette lueur assure donc la continuité visuelle (chromatique) entre les deux époques du récit. Mais il y a plus : on rencontre la même teinte verte également dans un curieux raccord entre, d'une part, le plan fermant la scène précédente (une conversation entre Whemple et Banning dans le salon de ce dernier) et d'autre part, le plan ouvrant la scène suivante, sur le manteau rituel de Mehemet Bey, qui s'éloigne de la caméra pour aller ouvrir à Banning qui vient de sonner (**Fig. 3**). Ce vert, qui ne mute en étoffe verte que par le déplacement du personnage, d'abord ne pourrait que signaler le même type de continuité temporelle dans l'écart que dans son occurrence tombale principale (le trajet de Banning depuis chez lui, qui plus à travers un parc verdoyant...), mais il déclare aussi, tout à l'opposé, une *soudaine marque de l'instance énonciatrice fabricante* : que veut ce corps qui *sort de l'appareil de prise de vues* ? Et ce, d'autant que Whelmer avait justement conclu la scène précédente par un regard à la caméra lui aussi souligné : on garde par-devers soi cette impression que Mehemet Bey émerge du regard de Whelmer par-dessus la collure du changement de scène et par le corps mécanique d'une machine à voir.

¹³ Joachim Gasquet, *Cézanne* [1921], La Versanne, Encore marine, 2002, p. 272.

¹⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 50.

L'effet est encore plus marqué dans *Le Cauchemar de Dracula*, où la couleur verte tombe carrément comme un cheveu sur la soupe : les explications de Van Helsing venant d'ouvrir les yeux de Holmwood sur la véritable nature de Dracula, la scène se clôt par un déroutant fondu au vert (**Fig. 4**). Quand on voit clair, verrait-on vert ?

Il y a quelques années de cela, j'avais rapporté cette fiction chlorophyllienne à la figuration cadavérique typiquement fishérienne (notamment dans la série des *Frankenstein*, où la réanimation procède précisément par greffons presque botaniques), par le truchement des régimes visuels de la *moisissure* : avec ses chefs-opérateurs (Jack Asher, Arthur Grant puis Brian Probyn), Fisher a, en effet, mis au point toute une esthétique –évolutive d'un film à l'autre – de sous-bois et d'humus où aux verts se mêlent les bruns terreux (teintes fongiques, pigments crustacés, halos ambrés, chevelures rousses, genêts jaunis de la lande) et les rouges éclaboussures (taches de sang, boucles d'oreilles, solutions chimiques, robes des juges)¹⁵. Le vert est ainsi, non seulement la couleur du teint de la créature zombie de *Frankenstein* (*Frankenstein s'est échappé*) mais aussi de tout personnage sérieusement malade ou vraiment défraîchi (*La Nuit du loup-garou*). Dans *Le Retour de Frankenstein*, c'est le vert du mort-vivant encore en gestation qui répartit esthétiquement les éclairages verts de la scène (squelette, fioles sur la table) contre toute logique matérialiste et causale des sources d'éclairage objectivables, et par ailleurs jaunes (**Fig. 5**). Mais ces raccords ne sont plus faux dès lors qu'on les pense par rapport au cadavre formolisé distributeur de courant, c'est-à-dire d'énergie visuelle. J'en propose ici une lecture complémentaire désormais bouturée sur des paramètres paysagés. D'ailleurs s'agit-il de deux commentaires différents, ou du même abordé autrement ? Qu'est le mort sinon celui qui retourne à la terre, c'est-à-dire, quand il nous revient, celui qui est renvoyé du creux du bois, retourné, bêché du secret du paysage, de ce qui se tient *sous* la nature de peinture, puisqu'il n'y en a pas d'autre ? (En latin, l'*homo* partage la même racine que l'*humus*.) Le cadavre est le corps humain fait paysage.

En réalité, le spectateur que je suis voit les choses ainsi chez Fisher : *le paysage est une fiction du corps humain et de ses environnements domestiques (anthropomorphisés)*. La conjonction des figures de la monstruosité et de l'enfance dans de nombreux paysages, avant le cadavre, aurait dû attirer déjà notre attention sur de tels régimes spéciaux de notre corps. Si l'on connaît les paysages anthropomorphes de Jos de Momper II ou de Matthaus Merian (**Fig. 6**), le cinéma de Fisher nous donne de multiples occasions d'une *humanité paysagée*. Nous sommes les images du paysage. Dans *Le Retour de Frankenstein*, avant les carreaux grillagés de la fenêtre panoramique de l'asile, nous en aurons eu cette révélation : le paysage n'est plus qu'un jardinet petit-bourgeois d'arrière-cour, où un cadavre justement sera ceint. Dans chaque film, le vert s'insinue partout : il est ce qui des feuilles fait murs, fait tissus, fait chairs. On l'a vu : jusqu'aux éclairages, jusqu'aux raccords, jusque dans la forme filmique même. Imaginons-le ainsi : tels la trace, le vestige d'un paysage

¹⁵ J'ai consacré à ce sujet une étude : « Inoculer la vie/In-oculer la vue. *Les Frankenstein de Terence Fisher*, *Vertigo*, n° 41, automne 2011, p. 60-68.

ruiné, accrochés aux branches des images, comme un peu de pulpe et de peau reste collé sur le presse-légumes. Chez Fisher le paysage-objet est détruit, réduit aux dimensions d'une courette ou d'un grandiose décor peint, mais comme le fruit est réduit en jus, avec ce *quelque chose* d'essentiel et d'authentique qui attache aux images sous une autre forme, la forme qui fait des images ce qu'elles sont.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



École flamande, XVII^e siècle, Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles

Fig. 6