



OPEN ACCESS

Citation: S. Louet (2018) L'hybridation cinématographique des jugements dans les géographies de la nuit. *Bollettino della Società Geografica Italiana* serie 14, 1(2): 65-72. doi: 10.13128/bsgi.v1i2.520

Copyright: © 2018 S. Louet. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/bsgi>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

L'hybridation cinématographique des jugements dans les géographies de la nuit

The cinematographic hybridization of judgments in the nocturnal geographies

SYLVAIN LOUET

Université de Paris III, Paris, France

E-mail: louet.sylvain@wanadoo.fr

Résumé. La nuit cinématographique métamorphose les paysages, bouleverse notre perception et entraîne une hybridation des mondes représentés. Elle révèle un matériau composite dont les traits saillants font comprendre pourquoi les fictions élaborent un imaginaire de la géographie nocturne et permettent d'en explorer quelques attributs récurrents. La géographie de la nuit devient une idée-forme qui cristallise la pensée des films. Ceux-ci explorent ainsi une question et une tension spécifiques : l'hybridité relève-t-elle d'un univers singulier, ontologiquement étranger à notre monde, ou sommes-nous tous des hybrides ? En effet, la nuit induit de nouveaux regards. De ce fait, un film n'est pas une simple somme de lieux qui seraient caractérisés par leurs qualités. La fiction *est* géographe puisqu'elle crée des espaces et les décrit. La géographie est ainsi une intelligence de l'espace : l'expression et l'exploration de géographies nocturnes permettent au cinéma d'enrichir notre réflexion sur l'homme et le monde et ce, de deux façons. La nuit fait subir à la géographie diurne un travail de recomposition qui en souligne l'hybridité. En outre, les géographies nocturnes hybrident les jugements qui, dans le tribunal de la fiction, prennent pour objet les personnages ou l'univers représenté.

Mots clés : hybridité, jugement, intimité, abîme, tribunal de la fiction.

Abstract. In films, the night transforms the landscapes, upsets our perception and entails a hybridization of the represented worlds. The night reveals a composite material. The frequent characteristics of these latter explain why the fictions develop an imagination of the nocturnal geography and allow to explore some of their common attributes. The night becomes an idea-shape of movies. These explore a specific question and a tension: Is the hybridity a matter of a singular universe, ontologically foreign to our world, or are we all hybrids? Indeed, the night causes new looks. Therefore, a movie is not a simple list of places which would be characterized by their qualities. A movie *is* a geographer because the fiction creates spaces and describes them. Meanwhile, the geography is an intelligence of the space: therefore, through the expression and the exploration of nocturnal geographies, the cinema enriches our thoughts on humankind and world. On the one hand, the night recomposes the diurnal geography, what underlines its hybridity. On the other hand, the night influences the judgments which concern the characters or the represented universe: this nocturnal geography hybridises these judgments.

Keywords: hybridity, judgment, intimacy, abyss, court of the fiction.

1. Introduction

Le mot « géographie » est employé ici en deux sens (Brunet et al. 1993, 233). D'une part, la géographie est une des sciences des phénomènes de société. Ainsi, la géographie a pour objet de connaissance l'œuvre humaine spécifique que représentent la production et l'organisation de l'espace. D'autre part, la géographie désigne l'ensemble des lieux d'un espace donné, pris dans leurs différenciations, leurs caractéristiques, leurs relations internes et externes.

Certes, le jour a souvent été accordé à la fine compréhension de cette double signification de la géographie. Dans le célèbre *Géographe* de Vermeer (1669), l'homme de science, qui se penche sur un plan ou sur une carte dans son cabinet, tient cet instrument de mesure alors que son autre main donne un appui à son corps. Il est absorbé par son étude (peut-être le reste du monde demeure-t-il sombre pour lui). Mais il est tourné vers la lumière qui glisse vers lui notamment par la haute fenêtre à sa droite et qu'il semble à peine remarquer. Le savant paraît – ou entend – pouvoir saisir les paysages à travers l'expression de leur seule géographie cartographiée en plein jour, synonyme de la clarté de la connaissance. Le mince espace domestique et retiré, depuis lequel le savant vise à dompter le grand espace lumineux, est ainsi éclairé par une lumière naturelle et par celle du savoir et de sa quête. Cependant un cadre nocturne propose une autre géographie et une autre appréhension de celle-ci, ce dont témoignent les valeurs constitutives de la nuit, notamment dans sa relation avec le cinéma.

Astra et Monstra. « *There is nothing in the dark that wasn't there when the light was on* », dit Gramp à Peter, pour le rassurer dans *L'enfant aux cheveux verts* (Losey 1948). Mais, en vérité, la nuit cinématographique métamorphose les paysages, en bouleverse la perception et donne lieu à une hybridation des mondes (Gwiazdzinski 2016). Le mot *hybride* est issu du croisement de *ibrida* (qui, en latin, désignait le produit du sanglier et de la truie) avec le mot grec *hybris* qui signifie l'excès (Rey 2016, 27-28). Cette évolution suggère que l'hybridité force la nature, lui fait violence. De fait, la nuit ouvre au mystère, fait apparaître des astres et des monstres, ou des astres qui peuvent aussi être des monstres. Ces croisements de figures produisent un matériau composite qui a la vertu de dévoiler la complexité des choses et des êtres. Ainsi, au-delà des jeux de la surface, « la substance profonde des choses ne s'éclaire bien que la nuit » (Bureau 1997, 62), ce qui ramène « l'être au cœur des réalités essentielles » (Bureau 1997, 64). C'est pourquoi la géographie nocturne au cinéma, d'abord perçue comme idiographique, pourrait s'avérer nomothétique, établissant des

lois, des *topois*, un maillage, un treillage (Brunet 1997, 81), un jeu récurrent de modelés et de passages de frontières (Brunet et al. 1993, 334). Les films, en effet, font de la nuit un objet d'hybridation privilégié dont les traits saillants peuvent être repérés à travers des notions géographiques, afin de comprendre pourquoi les fictions élaborent un tel imaginaire et d'en explorer quelques attributs entêtants.

Deux perspectives organisent l'étude. D'une part, la nuit fait subir à la géographie diurne un travail de recomposition qui en souligne l'hybridité. D'autre part, la nuit contribue ainsi à faire juger par les spectateurs du film les personnages ou l'univers représenté : au cinéma, la géographie nocturne hybride ces jugements en les rendant plus complexes.

2. Une hybridation des mondes

L'arrivée de la nuit signifie d'abord l'entrée dans l'inconnu, comme le signale un intertitre de *La ruée sauvage* (Hogan 1938), dans lequel des Sudistes rejoignent le Nord pour vendre leur bétail : « Sun followed sun ... each night found the wagons deeper in the unknown country to the north ... ». Le paysage nocturne, à travers un saut dans l'inouï, souligne le passage d'un plan politique à un autre et leur éventuel métissage – ou l'impossibilité de celui-ci. La nuit filmique retrouve régulièrement cette dimension de finis-terre, de frontière à explorer, notamment sur le plan historique. Après vingt minutes d'*Easy Rider* (Hopper 1969), les deux amis motards traversent des formations rocheuses à la tombée du jour. Le montage des plans met en scène l'alternance des lumières et des ombres et l'avancée de celles-ci. Puis un panoramique signifie la tombée de la nuit en un renversement significatif. Si la nuit rétrécit habituellement notre champ de vision, la caméra le dilate ici en glissant lentement du rouge du couchant, teinté de rosé et de violet – en une image qui semble hallucinée (les personnages consommeront ensuite de la drogue) – vers un manteau bleu sombre duquel se détachent les grandes silhouettes noires des rochers dont les ombres paraissent émaner d'eux-mêmes et asseoir leur inscription dans l'histoire de la Terre. Comme il n'existe pas de machine à faire le noir (Fleischer 2009), la géographie nocturne paraît plus naturelle. La caméra suit ainsi les motards qui semblent pénétrer un autre monde, loin de l'artifice des villes, à travers un cinéma qui renouerait avec celui que Ford a immortalisé en montrant la *Monument Valley* – ce que Dennis Hopper « appelle le pays de John Ford »¹. Ces hommes de la vitesse et de la cité traversent,

¹ Sur la piste du commentaire du film par Dennis Hopper.

explique le réalisateur, le « *painted desert* » de *Monument Valley* puis rejoignent lentement le parc du *Sunset Crater Volcano National Monument*, près de Flagstaff, et les vestiges des Anasazi, une ancienne tribu d'Amérindiens du sud-ouest de l'Amérique du Nord. Une fiction peut donc mettre en exergue l'ambivalence de la géographie nocturne : la nuit y est une métaphore à la fois de l'extériorité et de l'intériorité, de l'altitude et de la profondeur, de la fermeture et de l'ouverture.

Certes, d'un côté, la nuit assure la continuité du paysage. Mais, d'un autre côté, elle donne une visibilité aux choses dissimulées, en cache d'autres et rompt l'ordre habituel des choses. La nuit est, en ce sens, l'accident du terrain diurne. La géographie nocturne est un espace où, pour les hommes, naît un contact nouveau avec le monde par le truchement d'une aspérité inattendue de sa surface. *Les Gladiateurs* (Watkins 1969) raconte comment les plus grandes puissances internationales, craignant la possibilité d'une nouvelle guerre mondiale, décident de l'empêcher en canalisant les pulsions agressives de l'homme. Ces compétitions de soldats issus de différents pays (les *Jeux de la Paix* qui peuvent aller jusqu'à la mort) sont sponsorisées et retransmises par satellite dans le monde entier. Dans une scène, seule une frêle lumière rouge et une petite surface de l'écran laissent apercevoir des hommes dans deux sortes de petites lucarnes qui apparaissent dans la nuit : « Il y a quelqu'un là-bas », disent-ils. Soudain, la pleine lumière revient et une musique introduit des femmes qui, telles des sirènes, viennent charmer les soldats. Dans la géographie nocturne, le rond de lumière rouge semble subir une accréation (Brunet et al. 1993, 15) et faire l'objet d'une augmentation miraculeuse du volume. Ce phénomène souligne la puissance de la géographie de la nuit : celle-ci est le lieu de l'indécision de l'observation et de l'attente incertaine. La nuit introduit l'insoupçonné jusque dans des géographies diurnes pourtant bien connues.

Aussi les films font-ils souvent de la nuit une géographie des abîmes ou des accidents, qui fait émerger des « hybrides territoriaux » (Gwiazdzinski 2016, 15). Loin des blanches lignes droites tracées sur la route, qui caractérisent la nuit au début de *10 Cloverfield Lane* (Trachtenberg 2016), à la fin de ce thriller de science-fiction post-apocalyptique, des éclairs traversent l'épaisseur de la nuit qui, en un autre temps, pourrait être agreste. Cette nuit n'est pas celle des « non-jours » des nuits urbaines illuminées (Gwiazdzinski 2005). Ces feux du ciel sont des abîmes électriques qui rappellent la présence de forces inconnues et incontrôlables, alors même que la coupure d'électricité générale perdure aux États-Unis. Michelle, qui traverse cette nuit nouvelle pour elle, semble devenir une allochtone, et n'être plus originaire

du pays qu'elle habite. La plate surface de la nuit, qui bouche l'horizon devant elle, est ainsi brisée de manière intermittente par une excavation de lumière dont le fond est invisible (Brunet et al. 1993, 13). Cette entaille électrique ouvre une *gorge* dans la nuit. Cette notion géographique (Brunet et al. 1993, 243) s'impose dans la mesure où son anthropomorphisme évoque à la fois une coupure et une dimension effrayante, presque mythique. L'abîme, qui est censé comporter une profondeur incommensurable, est ici une image de ce qui peut définir des hommes. En effet, les métaphores spatiales ne sont pas nécessairement le signe de quelque impuissance de notre pensée mais, au contraire, le témoignage que celle-ci utilise le support de l'espace pour se déployer (Collet 2008, 322). L'hybridation de la géographie nocturne de *10 Cloverfield Lane* signale combien la vie elle-même est hybride. C'est dans la nuit d'une campagne déserte que Michelle aura été victime d'un accident de voiture qui provoquera sa rencontre avec son sauveur et son géolier ; et c'est dans un paysage nocturne encore plus vide qu'elle découvrira d'étranges êtres venus de l'espace. Michelle décidera de se diriger vers Houston, où des lumières se déplacent au-dessus de la ville éteinte, ce qui témoigne de la présence d'aéronefs extraterrestres. La nuit ferme les portes du familier et s'ouvre sur le mystère à travers une géographie des grands espaces, qui met en tension l'horizontalité des longues routes sombres et la verticalité des éclairs ponctuels dans le ciel.

La géographie nocturne sur les écrans est à la fois écrasante et dilatée. Ainsi, la géographie de la nuit peut être d'un noir d'encre, mélancolique, mais traversée par les mouvants couteaux de lumière d'eau, bercés par la Seine dans laquelle une femme, qui rompt avec son mari, jette toutes ses toiles : l'éblouissement au passage des bateaux souligne la violence des contrastes de la vie humaine (*Boy meets girl*, Carax 1984). « Il y a, écrit Genette, une spatialité (il vaudrait mieux dire *spaciosité*) privilégiée de la nuit, qui tient peut-être à l'élargissement cosmique du ciel nocturne » (Genette 1968, 33. L'auteur souligne). Ainsi, les spectateurs sont confrontés, par le dispositif d'immersion que permet le motif nocturne, à un régime de visibilité qui pose la question de notre présence au monde et pas seulement de la représentation de celui-ci. Un monde est là, avec ses protagonistes, exposé à l'invisibilité, à laquelle nous sommes rendus sensibles par la géographie de la nuit. À la manière peut-être de ces « images-lueurs » au bord de la disparition, selon le terme utilisé par Georges Didi-Huberman pour décrire les corps évanescents des « peuples-lucioles » : « Ce ne sont pas, malgré l'obscurité régnante, des corps rendus invisibles mais bien des "parcelles d'humanité" que le film réussit justement à faire apparaître, si fragiles

et brèves que soient leurs apparitions » (Didi-Huberman 2009, 135)². L'ouverture de *H Story* (Suwa 2001), au bord d'une rivière, retrouve la liquidité luminescente de la nuit – telle une danse de phosphènes dans les yeux – qui révèle une étouffante absence de profondeur spatiale dont le centre irradiant est cependant l'histoire de l'éclair de la bombe atomique à Hiroshima. Que la nuit laisse entrevoir une altérité effrayante (*10 Cloverfield Lane*) ou quelque au-delà de l'infini (*2001, l'Odyssée de l'espace*, Kubrick 1968), elle emblématise l'esseulement, voire un abîme ontologique et ce, à travers un double marquage géographique. En effet, par une nuit noire, écrit Aumont, « je suis dans une ombre, celle de la Terre, et face à une immense réserve de noir, le cosmos. » (Aumont 2012, 131. L'auteur souligne). L'hybridité territoriale des nuits géographiques au cinéma possède donc un caractère anthropologique.

La puissance de la nuit joue ainsi des frontières qui définissent la nature des êtres. Elle, qui est peuplée par les figures lycanthropes du loup-garou ou du vampire, peut s'ouvrir à la magie, au vaudou et, plus largement, au surnaturel. Dans *30 jours de nuit* (Slade 2007), un thriller d'épouvante, la ville de Barrow, en Alaska, connaît un mois sans soleil tous les ans en hiver. Un gang de vampires profite de l'aubaine pour exterminer les habitants. La nuit apparaît intimement liée à un territoire, à l'espace qui lui sert d'écrin. Elle est ici une geôle mortifère. L'hybridité y est sensible : la géographie bleutée semble enserrer les individus dans une aura qui rend étrange le quotidien et fait de chacun un monstre en puissance.

L'hybridité territoriale tient ainsi à notre capacité à juger le monde et les personnages au cœur de la nuit. *Blow out* (De Palma 1981), par exemple, met en œuvre une version du jeu « Minuit sonnante » (Aumont 2012, 108-109) où le plaisir vient de l'impossibilité de savoir *a priori* d'où arrive ce qui arrive. Une scène est présentée à deux reprises pour dévoiler différemment une géographie nocturne marquée par son paysage sonore. La campagne y est vallonnée et sans doute peu éloignée de Philadelphie. Jack est un ingénieur du son qui vient emmagasiner des bruits pour pouvoir ensuite sonoriser des films. Plusieurs fois attiré par l'apparition d'une nouvelle occurrence sonore, il dirige lentement son microphone canon vers la source de celle-ci. Le cadre est alors élargi, dans des plans successifs, jusqu'à faire entrer chaque source successivement dans le champ : le bruissement des feuilles d'un arbre, un couple d'amoureux, une grenouille, un hibou, un accident de voiture. Lors de la deuxième présentation de ce lieu, Jack se trouve dans son studio. Au fur et à mesure qu'il écoute la bande

enregistrée, il tend un crayon devant lui, comme il le faisait avec son microphone, et les éléments de la géographie lui apparaissent en images mentales : le son fait renaître le paysage nocturne et, en écoutant l'enregistrement de l'accident, il distingue une détonation qui précède l'éclatement d'un pneu ; il s'agit, en vérité, d'un attentat dont l'origine apparaît soudain dans le champ, fruit de l'imagination rationnelle de Jack. Le monde dissimulé par la nuit se trouve dans la géographie sonore. C'est ainsi que Jack décèle que quelqu'un, profitant de la géographie du lieu, s'est caché dans un feuillage et a tiré sur le pneu. Si la première version constituait une décomposition successive de sons, la seconde forme une composition qui permet de juger avec clarté. La géographie nocturne est propice au mensonge et au complot, mais aussi au dévoilement de la vérité.

Dès lors, la géographie de la nuit peut être un point de départ et de passage du mal. À l'ouverture de *Parrain* (Coppola 1972), un homme chauve, aux dents mauvaises, émerge lentement du noir. L'individu, « qui sue la veulerie [...] sort de l'ombre, mais pourtant en reste profondément marqué, comme s'il ne pouvait se détacher de ce qui en elle le tire vers le mal. » (Aumont 2012, 109). Selon Louis Marin, les passages sont « des lieux dangereux, peut-être parce que ce ne sont pas des lieux mais des espaces de déplacement, des traversées. Ils ne sont repérables qu'à partir de ce qu'ils ne peuvent être, le point de départ et le point d'arrivée » (Marin 1981, 123). De ce fait, la géographie nocturne est également un *initium* et une traversée du jugement. « Un passage, précise Marin, commence et s'achève par un franchissement, l'enjambement d'une ligne idéale ou réelle qui a valeur de limite ou de clôture, en deçà et au-delà de laquelle se blottit un lieu avec son nom, une demeure, avec sa loi. » (Marin 1991, 115). Un titre emblématise cette association de la géographie nocturne et du jugement : *La Nuit du jugement* (Hopkins 1993).

3. L'hybridation des jugements dans les géographies nocturnes

C'est pourquoi la nuit géographique permet de dresser une carte du bien et du mal, notamment lorsque la nuit est un motif d'abrasion du jour. Les films, en effet, décrivent souvent le rabotage d'un relief par un agent d'érosion. La dimension morale est alors patente. Les nuits urbaines de *Invasion de Los Angeles* (Carpenter 1988) opposent la couleur rouge du mal à la couleur bleue du bien. Ainsi, les héros échappent à leurs agresseurs allo-gènes en sautant à travers une ouverture bleutée dans le sol qui se referme aussitôt après leur passage, rendant la

² L'auteur évoque *Border* (Waddington 2004).

communication impossible pour leurs poursuivants qui longent des murs rougeâtres. Le tribunal nocturne de la fiction (Louet, 2018) fait ainsi le partage entre les coupables et les innocents à travers une recomposition des coloris de la géographie urbaine. Significativement, c'est lorsque John Nada découvre une paire de lunettes de soleil hors du commun – des lunettes qui semblent apporter la nuit en plein jour – qu'il voit le monde tel qu'il est réellement, gouverné par des extraterrestres qui non seulement ont pris l'apparence des hommes, mais qui maintiennent ces derniers dans un état apathique et d'esclavage au moyen d'une propagande subliminale omniprésente.

D'ailleurs, la *terra incognita* de la géographie nocturne peut être livrée aux peurs, aux fantasmes, à la mémoire, et servir de refuge au mal ou à la liberté de renouer avec une histoire enfouie. Celle-ci peut avoir « le sens de profondeur intime, d'intériorité physique ou psychique » (Genette 1968, 33). Ainsi, quelques plans rapides sur un paysage de campagne, dont la nuit est traversée par des éclairs, soulignent métaphoriquement la violence du meurtre d'une femme dans la prison de *The Ward : l'hôpital de la terreur* (Carpenter 2011). Or, il apparaîtra à la fin de la fiction que cette scène n'a existé que dans l'esprit d'une femme qui avait elle-même été victime d'une agression durant son adolescence. La géographie nocturne qui, aux yeux du spectateur, permet d'abord de brouiller le jugement et de faire de l'agression une expérience sensible, est donc la forme donnée à un épisode de *catharsis* curative.

Ainsi, la nuit géographique semble pouvoir comporter une résonance éthique. Dans un espace nocturne éclairé naturellement, la lune peut prodiguer assez de lumière pour distinguer un geste et faire comprendre sa portée : c'est le ressort dramatique du procès pour meurtre dans *Vers sa destinée* (Ford 1939). Dès le début de *Œil pour œil* (Cayatte 1957), le paysage nocturne du Liban est associé au danger. Il est d'abord le décor d'une alerte : une femme souffrante téléphone pour appeler le docteur Walter à l'aide ; le vent se met à souffler et il pleut sur les palmiers bleutés par la lumière de la nuit. Mais le médecin harassé, qui entend se reposer dans sa résidence de Tripoli, refuse de l'ausculter, et il la dirige vers l'hôpital. Madame Bortak mourra à la suite de sa grossesse extra-utérine, d'une série de circonstances malheureuses et faute de soins appropriés de la part de l'interne de garde. Le médecin fera ensuite l'objet d'appels anonymes au cours desquels le paysage nocturne est le fond depuis lequel le danger fait écho au premier appel à l'aide. Puis il se croira l'objet d'une agression, par une voiture, la nuit. Le mari a-t-il le droit de vouloir se venger ?

L'hybridité de la nuit signifie souvent celle de l'éthique. Le premier plan de *Lumière silencieuse* (Rey-

gadas 2007) présente l'arrivée de l'aube sur la campagne durant cinq minutes, comme une entrée, à la fois intime et majestueuse dans un autre monde. Le film s'ouvre ainsi sur le noir, puis l'image dévoile le ciel étoilé, un long nuage étiré qui rappelle la Voie lactée, enfin le soleil qui se montre peu à peu en une symphonie de couleurs. « Cette dramaturgie naturelle n'a pas de sens immédiat, écrit Aumont, elle est donnée comme une pure apparition, et c'est seulement ensuite que cette longue ouverture sur la voûte étoilée aura son répondant en termes de loi morale, dans une fiction de honte et de salut » (Aumont 2012, 131-132). Par la suite, en effet, les lumières et les ombres montreront Johan, Esther et leurs six enfants, des mennonites qui parlent un dialecte proche de l'allemand et habitent la géographie évidée du nord du Mexique en mêlant les cultures germanique ou latine. L'ouverture du film dévoile une nuit étoilée dans la région du Chihuahua (qui se transforme lentement en un soleil rougeoyant éclairant un arbre) puis la lande immense. Si, comme l'écrit Victor Hugo, « [l]a nuit, nul regard ne sait lire / Aux seuls feux des astres vermeils » (Hugo 1868, 75), la géographie nocturne de *Lumière silencieuse* rappelle la nuit de juin hugolienne, transparente et parfumée, où « [l]'aube douce et pâle, en attendant son heure, / Semble toute la nuit errer au bas du ciel » (Hugo 1868, 76). Depuis cette géographie nocturne de l'attente, le film illustre aussi l'idée lamartinienne du départ : « Dieu dit, et le jour fut ; Dieu dit, et les étoiles / De la nuit éternelle éclairèrent les voiles » (Lamartine 1878, 292). En effet, le long plan séquence suggère que le jour et la nuit peuvent se mêler, suggérant de manière poétique un univers métissé. Supervielle a aussi exprimé ce double mouvement de la nuit dans nos géographies intérieures : « Le jour monte, toujours une côte à gravir, / Toi, tu descends en nous, sans jamais en finir, / Tu te laisses glisser, nous sommes sur ta pente, / Par toi nous devenons étoiles consentantes. / Tu nous gagnes, tu cultives nos profondeurs, / Où le jour ne va pas, tu pénètres sans heurts » (Supervielle 1996, 473). Ainsi, sous la paix apparente du foyer, Johan dissimule un malaise profond. Il est tombé amoureux d'une autre femme, Marianne, ce qui le met en contradiction avec la loi de Dieu et celle de sa communauté, avec cette forme de naturalité culturelle que propose la vie communautaire et qui est symbolisée par le paysage alentour. Aussi la géographie nocturne joue-t-elle un rôle éthique dans un film qui évoque la tentation de l'adultère : la timide irisation du paysage (qui dépose très lentement son manteau de nuit et le fait persister longuement au point de faire du jour un reste de la nuit) laisse entrevoir le tremblement du désir et l'hybridité de celui-ci. La géographie nocturne symbolise l'essor de l'être. « C'est la nuit »,

écrit Charles Péguy, « qui est continue, où se retrempe l'être, c'est la nuit qui fait un long tissu continu, / Un tissu continu sans fin où les jours ne sont que des jours / Ne s'ouvrent que comme des jours. / C'est-à-dire comme des trous, dans une étoffe où il y a des jours. / Dans une étoffe, dans un tissu ajouré. / [...] C'est la nuit qui est le tissu / Du temps. La réserve d'être / Et le jour n'ouvre là-dessus que par de méchantes fenêtres et des poternes. / [...] Comme la mer est la réserve d'eau ainsi la nuit est la réserve d'être » (Péguy 1911, 213-214). La résonance éthique de la géographie nocturne, dont le sémantisme se mêle aux valeurs de libre expansion, est donc un trésor ontologique par son hybridité. En regard de Péguy (« Ces jours ne sont jamais que des clartés. / Douteuses, et toi, la nuit, tu es ma grande lumière sombre », Péguy 1911, 216), la géographie nocturne de *Lumière silencieuse* est celle d'une nuit qui s'allume pour devenir un jour miraculeux. Dans la dernière séquence, la caméra rejoindra la nuit. L'histoire d'un ébranlement éthique aura été encadrée par une parenthèse nocturne.

On ne s'étonne donc pas de voir que la tentation hybride qui prend pour cadre la géographie nocturne soit présente dans l'adaptation de *Sous le soleil de Satan* (Pialat 1987). L'abbé Donissan y doute de ses capacités à assumer sa vocation. Habité par une quête d'absolu, hanté par le mal et l'échec de sa mission, il s'inflige des mortifications. Alors qu'il marche laborieusement dans la nuit vers Étaples, il rencontre un maquignon en qui il reconnaît le diable – celui qui divise. Le tournage de cette rencontre, commencé en plein jour, s'était prolongé tard avec un éclairage de nuit. Pialat, qui gomme habituellement les aspects fantastiques du roman³, utilise alors des filtres, ce qui fait tanguer les éléments réalistes. Le cadre nocturne est signifié par une coloration artificielle de la nuit américaine⁴, à la fois uniforme et labile (vert d'eau et bleu turquoise ou glacier). La géographie de cette nuit de la tentation (boueuse, traversée par des fils de fer barbelé) s'inscrit dans la tradition des séductions diaboliques. Celle de Pialat est encore lumineuse, au premier abord, et colorée – comme le suggère le titre – alors que celle du roman est noire, épaisse, empêchant de découvrir « non seulement aucune clarté, mais aucun reflet, aucun de ces frémissements visibles qui sont, dans la nuit la plus profonde, comme le rayonnement de la terre vivante, la lente corruption, jusqu'au jour, du jour détruit » (Bernanos 2009, 130). Après avoir vainement

tenté de séduire l'abbé, le diable lui rappelle que Donissan voit « comme à travers un verre obscur et non face à face ». Il lui signifie ainsi qu'il ne rencontre pas encore Dieu mais seulement des énigmes⁵. L'artifice de la géographie nocturne de Pialat est donc une adaptation littéraire de l'esprit de Bernanos. Si la géographie nocturne du romancier se vide de la fermentation du jour détruit jusqu'au jour prochain, les couleurs nocturnes de Pialat semblent jouer de l'effet du verre paulinien, ce ténébreux miroir qui ne cesse de témoigner de l'inquiétude vis-à-vis de la vue et de la connaissance, qui suggère les créations divines, mais d'abord en énigme : il aura fallu que la puissance physique de l'abbé soit terrassée par la géographie obsidionale de la nuit pour que sa faiblesse apparaisse par la suite comme une force. Le reste du jour offre au visage du prêtre un écran fragile qui le transforme en œuvre plastique, comme terreuse. Ainsi, la scène mêle intimement la sensation d'une déréliction effroyable et d'un esseulement moral à un effet de glamour, cette « sensualité déposée sur la photo, sur la matière photographique elle-même comme lumière, comme scintillement (*glamour/glimmer*), redoublant et mettant en valeur la sensualité des matières photographiées » (Aumont 1992, 62).

D'ailleurs, le cinéma fait régulièrement de la nuit une immersion sensorielle qui a une valeur d'être spécifique. De fait, la nuit n'est pas le contraire du jour. La nuit est « l'autre du jour »⁶. (Genette 1968, 31). Ainsi, des films mettent en scène l'hybridité de l'intimisme cosmique de Supervielle : « Nuit en moi, nuit au dehors, / Elles risquent leurs étoiles, / Les mêlant sans le savoir. / [...] Mais laquelle des deux nuits, / Du dehors ou du dedans ? / L'ombre est une et circulante, / Le ciel, le sang ne font qu'un. » (Supervielle 1987, 86-88). *Apocalypse Now* (Coppola 1979) est significatif : la longue quête du capitaine Willard aboutit seulement après sa traversée de nuits irréelles, verdâtres, bleu acier, turquoise.

Enfin, certains réalisateurs – comme Alfred Hitchcock (*Le faux coupable*, 1956) ou Brian De Palma (*Meurtre à la mode*, 1968) – utilisent la géographie nocturne pour faire émerger les personnages depuis un fonds

³ Le maquignon ne prend jamais l'aspect du diable, ni ne fait de tours. La vision fantastique par Donissan de sa propre personne dédoublée n'est pas mise en scène par Pialat.

⁴ La nuit américaine est une technique cinématographique qui permet de tourner en plein jour des scènes d'extérieur, censées se dérouler la nuit.

⁵ La première *Épître aux Corinthiens* indique que le miroir ne donne que l'image de l'objet, reflétant de manière énigmatique l'au-delà dont il offre une connaissance partielle avant le face à face avec Dieu : « nous voyons à présent dans un miroir, d'une manière obscure, mais alors ce sera face à face. » 1 *Corinthiens* [13 : 12]. La deuxième *Épître aux Corinthiens* précise qu'un voile est pour le moment posé sur le cœur : « C'est quand on se tourne vers le Seigneur que le voile est enlevé. » 2 *Corinthiens* [3 : 16-17] (*La bible* 1973, 2410 et 2420). L'association de la nuit et de la difficulté de connaître est d'ailleurs renforcée dans les traductions anglaises de la Bible qui remplacent « énigme » ou « énigmatique » par « *dark* » (Maillet 2005, 55).

⁶ L'auteur souligne.

refoulé et les faire advenir comme des instances à juger ou jugeantes. L'histoire immémoriale du jugement des images par les hommes est ainsi confrontée à l'ébranlement du modèle platonicien du Même, de « la similitude exemplaire » (Deleuze 1971, 298), selon laquelle la Justice *est* le juste. Le caractère impossible de la pluralité des mondes est dépassé pour faire entrer ceux-ci en communication, à travers les « textures » (Hoberman, Rosenbaum 1991, 228) sonores, visuelles ou géographiques. David Lynch (*Lost highway*, 1997), notamment, en vient à raconter la vie d'un musicien, Fred Madison, qui semble avoir tué sa femme dans un moment de folie, et celle d'un jeune garagiste qui paraît avoir pris sa place et son identité au sein de la prison, comme par un fait surnaturel, au point que la justice est obligée de le libérer car elle ne voit plus en lui un criminel. En de multiples occasions, des bribes de la vie passée de Fred apparaissent ensuite dans l'existence de Pete. Dès lors, sur qui faire porter notre jugement, Pete ou Fred ? Chacun est une part d'un ruban de Möbius. Les deux personnages sont énantiomorphes (l'un est l'image en miroir de l'autre) et homotopes (l'homotopie, qui est une notion de topologie algébrique, formalise la notion de déformation continue d'un objet à un autre). Pete se prolonge en Fred et inversement ; le bord de l'un devient la surface de l'autre, tout en donnant à la surface le pouvoir de se traverser elle-même. Les surfaces de Pete et Fred se recoupent : le film modifie notre topologie usuelle. Or, la géographie nocturne joue à ce sujet un rôle majeur. Au début du film, nous ne voyons d'elle que les traits jaunes qui, signalant le milieu de la chaussée, défilent sur une route de campagne éclairée par des phares : la vitesse accélérée les brouille et ils semblent flotter dans la nuit. Un visage – celui de Fred – finit par émerger de l'ombre. Enfin, après le meurtre de Dick Laurent, la fiction se clôt sur une géographie nocturne similaire : à l'image des bandes jaunes sur la route, le visage de Pete se met à trembler violemment, au point de faire apparaître une forme qui tend à l'indistinct avant que la route seule domine dans la nuit noire.

4. Conclusion

La géographie peut être envisagée comme une « manière d'être dans l'espace et de le penser » (Besse 2003, 8). La géographie nocturne peut donc se déployer telle une « idée-forme » (Leutrat, Liandrat-Guigues 2004) qui cristallise la pensée d'un film (Aumont 1996). Or, celle-ci met souvent en œuvre l'hybridité des personnages, des mondes représentés et, de ce fait, des jugements portés sur eux. Les films explorent ainsi une question et une tension spécifiques : l'hybridité de la

géographie nocturne renvoie-t-elle à un univers singulier, exogène, ontologiquement étranger à notre monde, ou sommes-nous tous des hybrides ?

Certes, on ne voit pas de la même manière dans la nuit mais, surtout, le noir, le sombre et le frémissement de la vue deviennent des opérateurs qui offrent la possibilité de nouveaux regards. Ainsi, une géographie nocturne définit l'homme, comme le signalait déjà Paul Éluard qui décrivait « [l]a nuit où l'homme se soumet / La nuit où l'homme se libère / La nuit où l'homme fait le jour » (Éluard 1974, 120). Au cinéma, l'examen de la géographie nocturne *per se* conduit donc à étudier l'état de sensibilité auquel les auteurs du film visent à soumettre leurs protagonistes et les spectateurs de la fiction.

De ce fait, un film n'est pas une chorographie, une simple somme de lieux qui seraient désignés par leurs caractéristiques. La fiction *est* géographe puisqu'elle crée des espaces et les décrit. Or, la « géographie est d'abord une intelligence de l'espace » (Brunet et al. 1993, 233). C'est ainsi à travers l'expression et l'exploration de géographies nocturnes que le cinéma enrichit notre appréhension et notre pensée de l'homme et du monde.

Références bibliographiques

- Aumont, J. (2012). *Le montreur d'ombre. Essai sur le cinéma*. Paris, J. Vrin.
- Aumont, J. (1996). *À quoi pensent les films*. Paris, Séguier.
- Aumont, J. (1992). *Du visage au cinéma*. Paris, Éditions de l'Étoile.
- Bernanos, C. (2009). *Sous le Soleil de Satan*. Paris, Éditions du Seuil.
- Besse, J.-M. (2003). *Face au monde : atlas, jardins, géoramas*. Paris, Desclée de Brouwer.
- La Bible* (1973), traduit par Émile Osty et Joseph Trinquet. Paris, Éditions du Seuil.
- Brunet, R., Ferras, R., Théry, H. (Eds.). (1993). *Les mots de la géographie, dictionnaire critique*. Montpellier, Reclus, Paris, La Documentation Française.
- Brunet, R. (1997). Du maillage au treillage. *Espace géographique*, 26 (1).
- Bureau, L. (1997). *Géographie de la nuit*. Montréal, Boréal.
- Collot, M. (2008). De la géopoétique. In Berque, A., Biase, A. de, Bonnin, P. (Eds.). *L'Habiter dans sa poésie première. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*. Paris, Éditions Donner lieu.

Deleuze, G. (1971). *Logique du sens*. Paris, Éditions du Seuil.

Didi-Huberman, G. (2009). *Survivance des lucioles*. Paris, Éditions de Minuit.

Hugo, V. (1868). *Les voix intérieures et Les rayons et les ombres*. Paris, J. Hetzel.

Éluard, P. (1974). *Le livre ouvert, 1938-1944*. Paris, Gallimard.

Fleischer, A. (2009). *L'Empreinte et le tremblement. Écrits sur le cinéma et la photographie 2*. Suivi de *Faire le noir*. Paris, Galade.

Genette, G. (1968). Le jour, la nuit. *Langages*, 12, 28-42.

Gwiazdzinski, L. (Ed.). (2016). *L'hybridation des mondes : territoires et organisations à l'épreuve de l'hybridation*. Grenoble, Elya.

Gwiazdzinski, L. (2005). *La nuit dernière frontière de la ville*. La Tour d'Aigues, LAube.

Hoberman, J., Rosenbaum J. (1991). *Midnight Movies*. New York, Da Capo Press.

Lamartine, A. de (1878). *Premières méditations poétiques ; La Mort de Socrate*. Paris, Hachette.

Leutrat, J-L., Liandrat-Guigues, S. (2004). *Tours d'horizon. Jean-Daniel Pollet*. Paris, Éditions de l'Oeil.

Louet, S. (2018). *Jurisdictions et tribunaux imaginaires cinématographiques. Enjeux poétiques, théoriques, historiques*, thèse sous la direction de M. Cerisuelo. Université Paris-Est Marne-la-Vallée.

Maillet, A. (2005). *Le miroir noir : enquête sur le côté obscur du reflet*. Paris, Kargo & l'Éclat.

Marin, L. (1981). Passages. In *La cérémonie, Traverses*, 21-22. Paris, Éditions du centre Georges Pompidou, 123-129.

Marin, L. (1991). « Frontières, limites, limes : les récits de voyages dans l'Utopie de Thomas Moore ». In Collectif, *Frontières et limites : géopolitique, littérature, philosophie*. Paris, Éditions du centre Georges Pompidou, 105-130.

Péguy, C. (1911). *Le porche du mystère de la deuxième vertu*. Paris, Éditions Émile-Paul.

Rey, A. (2016). Les mots de l'hybridation. In Gwiazdzinski, L. (Ed.). *L'hybridation des mondes : territoires et organisations à l'épreuve de l'hybridation*. Grenoble, Elya, 27-28.

Supervielle, J. (1987). *La Fable du Monde*, suivi de *Oublieuse Mémoire*. Paris, Gallimard.

Supervielle, J. (1996). *Œuvres poétiques complètes*. Paris, Gallimard.

Références filmiques ou picturales

10 Cloverfield Lane (Trachtenberg D., États-Unis, 2016).

30 jours de nuit / 30 Days of Night (Slade D., États-Unis, 2007).

2001, l'Odyssée de l'espace / 2001: A Space Odyssey (Kubrick S., États-Unis, Grande-Bretagne, 1968).

Apocalypse Now (Coppola F.F., États-Unis, 1979).

Blow out (De Palma B., États-Unis, 1981).

Border (Waddington L., France, Grande-Bretagne, 2004).

Boy meets girl (Carax L., France, 1984).

Easy Rider (Hopper D., États-Unis, 1969).

Enfant aux cheveux verts (L) / The Boy with Green Hair (Losey J., États-Unis, 1948).

Faux coupable (Le) / The Wrong Man (Hitchcock A., États-Unis, 1956).

Géographe (Le) (Vermeer J., Hollande, 1669).

Gladiateurs (Les) / The Gladiators (Watkins P., Suède, 1969).

H Story (Suwa N., Japon, 2001).

Invasion de Los Angeles / They Live (Carpenter J., États-Unis, 1988).

Lost highway (Lynch D., États-Unis, 1997).

Lumière silencieuse / Stellet Licht (Reygadas C., franco-néerlandais-germano-mexicain, 2007).

Meurtre à la mode / Murder a la Mod (De Palma B., États-Unis, 1968).

Nuit du jugement (La) / Judgment Night (Hopkins S., États-Unis, 1993).

Œil pour œil (Cayatte A., France, 1957).

Parrain (Le) / The Godfather (Coppola F.F., États-Unis, 1972).

Ruée sauvage (La) / The Texans (Hogan J.P., États-Unis, 1938).

Sous le soleil de Satan (Pialat M., France, 1987).

Vers sa destinée / Young Mr Lincoln (Ford J., États-Unis, 1939).

Ward : l'hôpital de la terreur (The) / John Carpenter's The Ward (Carpenter J., États-Unis, 2011).