« Le laurier inclina ses branches neuves et le dieu le vit agiter sa cime comme une tête »

Dominique Païni

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1050>
DOI : 10.4000/doublejeu.1050
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011
Pagination : 81-86
ISBN : 978-2-84133-397-4
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Dominique Païni, « « Le laurier inclina ses branches neuves et le dieu le vit agiter sa cime comme une tête » », *Double jeu* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 19 novembre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1050> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1050>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

« LE LAURIER INCLINA SES BRANCHES NEUVES ET LE DIEU LE VIT AGITER SA CIME COMME UNE TÊTE »¹

Les images voyagent. Elles résistent à de spectaculaires migrations dans l'espace et dans le temps, et parfois leur effacement durant de longues périodes leur assure une conservation et leur réapparition d'autant plus signifiante. Leur éloignement de la conscience et du regard humain, l'oubli de leur usage symbolique, poétique et narratif, garantissent leur fraîcheur intacte et leur efficience figurative qui démontreraient alors leurs vertus anthropologiques tout autant qu'artistiques.

La légende de Daphné et Apollon et les figurations innombrables auxquelles elle a donné lieu sont un cas exemplaire. Toute la geste de la mythologie latine, elle-même nourrie de la mythologie grecque, a fourni des prétextes picturaux et sculpturaux durant de nombreuses décennies de l'histoire de l'art renaissant, baroque, néo-classique, persistant parfois chez certains artistes romantiques et bien entendu triomphant, ultimement et funérairement, au sein de la décadence académique.

Mais le thème de Daphné apeurée et poursuivie par Apollon amoureux, cette métamorphose, ce passage du règne humain au règne végétal, ce schéma chorégraphique de la poursuite, ce récit symbolique de la féminité aux prises avec le désir masculin, firent de ce mythe un des plus représentés par les peintres et les sculpteurs.

Ovide a fixé décidément dans ses *Métamorphoses* le processus et la synthèse de l'action, l'enchaînement et les étapes dramaturgiques de la transformation des matières et le passage d'un règne à un autre. Peintres

1. Ovide, *Les Métamorphoses*, livre I, Paris, Gallimard (Folio ; 2404), 1992, p. 62.

et sculpteurs de l'âge classique se sont attachés de manière privilégiée au moment de l'événement proprement dit de la métamorphose de la nymphe en laurier. Un défi s'imposait pour les artistes : représenter le mouvement par les arts libéraux de l'immobilité, figurer les changements de la matière et l'élan des corps dans la fuite. Ovide décrit ainsi cet événement en tentant, à l'instar de tous les autres récits composant son projet mythologique, de créer chez le lecteur le sentiment puissant d'un présent en train de s'accomplir, de phénomènes en train de s'incarner à vue :

[...] Ainsi le dieu et la vierge sont emportés l'un par l'espoir, l'autre par la crainte. Mais le poursuivant, entraîné par les ailes de l'Amour, est plus prompt et n'a pas besoin de repos ; déjà il se penche sur les épaules de la fugitive, il effleure du souffle les cheveux épars sur son cou. Elle, à bout de forces, a blêmi ; brisée par la fatigue d'une fuite si rapide, les regards tournés vers les eaux du Pénée : « Viens, mon père, dit-elle, viens à mon secours, si les fleuves comme toi ont un pouvoir divin ; délivre-moi par une métamorphose de cette beauté trop séduisante ».

À peine a-t-elle achevé sa prière qu'une lourde torpeur s'empare de ses membres, une mince écorce entoure son sein délicat ; ses cheveux qui s'allongent se changent en feuillage ; ses bras, en rameaux, ses pieds, tout à l'heure si agiles, adhèrent au sol par des racines incapables de se mouvoir ; la cime d'un arbre couronne sa tête ; de ses charmes il ne reste plus que l'éclat. Phébus cependant l'aime toujours ; sa main posée sur le tronc, il sent encore le cœur palpiter sous l'écorce nouvelle ; entourant de ses bras les rameaux qui remplacent les membres de la nymphe, il couvre le bois de ses baisers ; mais le bois repousse ses baisers. Alors le dieu : « Eh bien, dit-il, puisque tu ne peux être mon épouse, du moins tu seras mon arbre ; à tout jamais tu orneras, ô laurier, ma chevelure, mes cithares, mes carquois ; tu accompagneras les capitaines du Latium, quand des voix joyeuses feront entendre des chants de triomphe et que le Capitole verra venir à lui de longs cortèges. Tu te dresseras, gardienne fidèle, devant la porte d'Auguste et tu protégeras la couronne de chêne suspendue au milieu ; de même que ma tête, dont la chevelure n'a jamais connu le ciseau, conserve sa jeunesse, de même la tienne sera toujours parée d'un feuillage inaltérable ». Péan avait parlé ; le laurier inclina ses branches neuves et le dieu le vit agiter sa cime comme une tête².

Comme les autres récits qui composent le grand poème d'Ovide, ce qui fascine avec insistance le lecteur est la puissance descriptive de ce qui résiste précisément le plus à la description : la métamorphose proprement dite, l'accomplissement du changement. Le lecteur fait le travail essentiel : il imagine. La métamorphose des dieux en humains, des humains en animaux

2. Ovide, *Les Métamorphoses*, p. 61-62.

et en végétaux, le changement de forme, de nature, de structure de la matière vivante sont au service d'une démonstration du triomphe du temps, de la primauté de la variation sur l'immobilité apparente de la matière.

La tentative de restituer ce processus donna lieu depuis la Renaissance à de spectaculaires solutions expérimentant les malléabilités diverses des matériaux de l'art. Si la peinture put tout s'autoriser selon la seule guise virtuose de l'artiste, le marbre opposa en revanche sa dureté, mais offrit paradoxalement sa pulvérulence compacte pour de troublants effets de l'épiderme de Daphné empoignée et pressée par les mains d'Apollon. L'art baroque emprunta fréquemment au récit des *Métamorphoses* d'Ovide et ce recours aux facéties amoureuses ou vengeresses des dieux disparaît des arts plastiques au XIX^e siècle avec quelques rares survivances. Lors de ce siècle au cours duquel la peinture s'est affranchie de son obligation de reproduire les apparences des choses et des êtres, le cinéma prit une place dont il ne faut plus démontrer que c'est précisément de la peinture qu'il reprit la mission de restituer mimétiquement le monde. Et avec une puissance inouïe plus encore qu'une qualité, puissance découlant de sa capacité de reproduire mécano-photographiquement les mouvements du réel et de suggérer par diverses procédures spécifiques (montage, surimpression, ralenti...) les métamorphoses de la matière.

Le cinéma en son entier ne fut, au fond, que spectacle des métamorphoses, mais aucun cinéaste n'y consacra autant sa poétique que Jacques Tourneur. Le cinéaste fait partie de cette catégorie d'artistes complexes, difficilement définissables et qui donnent le sentiment d'apparaître dans un moment de l'histoire de leur art où tout semble avoir été accompli, épuisé. D'où l'impression que procurent ces artistes de n'avoir rien inventé, de n'avoir rien « apporté de neuf ». Alors Tourneur fut ainsi cantonné parfois dans l'artisanat de l'aventure et du fantastique, du film noir, du *gothique*.

En fait, ce sont ces artistes placés à d'imprécises charnières de l'histoire de leur art respectif, artistes postclassiques et prémodernes, inventeurs discrets, mais lucides sur leur place historique et dont l'originalité est peu repérable bien que prégnante *dans les détails*. La *manière* de ces artistes emprunte des partis pris infimes – un décalage stylistique presque imperceptible, mais diffus dans des genres au contraire fortement codifiés – et engendre des effets qui se distinguent peu en apparence de ceux de leurs prédécesseurs classiques et ne préfigurent que lointainement ceux de leurs héritiers modernes. Ce statut si singulier de Tourneur dans l'histoire du cinéma explique sans doute son exceptionnelle capacité d'emprunter sans ostentation à des motifs oubliés ou à des détails figuratifs effacés de la culture visuelle la plus ancienne.

En 1942-1943, Tourneur réalise trois de ses plus célèbres films, peut-être les trois films qui contribuèrent à son classicisme tout autant qu'à sa

Jacques Tourneur,
La féline, 1942

marginalité de genre : *Cat People*, *I Walked with a Zombie*, *The Leopard Man*. Dans le premier, interprété par l'actrice française Simone Simon qui incarna déjà pour Renoir, en 1938, une « bête humaine », Tourneur fait revenir et survivre la poésie antique des *Métamorphoses* au sein et par le moyen de l'art cinématographique, cet art qui résolut d'un coup la fameuse alternative de Lessing entre les arts visuels et la poésie.

On se souvient du récit. Iréna est atteinte psychologiquement par ce qu'elle sait des légendes de son pays natal : elle appartiendrait à une communauté de femmes dont la jalousie ou même le désir les transformeraient en animal félin. Des signes divers témoignent de cette animalité enfouie : elle terrorise un chaton, elle engendre une pagaille sonore dans une oisellerie, préfiguration de celle déclenchée par Tippi Hedren parmi les oiseaux hitchcockiens. Bien qu'amoureuse et épouse fervente, elle se refuse à son mari le soir des noces et intériorise une jalousie croissante à l'égard d'une de ses collègues. Iréna suit un soir son mari qui termine un dîner avec ladite collègue nommée Alice, puis suit menaçante cette dernière dans Central Park. La filature nocturne est rythmée par le bruit des talons féminins. Tourneur fait croître l'inquiétude chez la poursuivie, bien qu'Iréna soit invisible. Au terme de quelques plans alternant les deux femmes marchant de manière de plus en plus précipitée, Tourneur abandonne Iréna et se concentre sur Alice poursuivie par ce que l'on suppose confusément être devenue Iréna : une panthère... Au terme de ce *climax*, le feulement d'un félin se révèle n'être que le souffle strident de l'arrivée d'un autobus, qui surgit latéralement dans le plan, et la violence de l'ouverture de ses portes. Alice se précipite vers le bus pour s'y protéger, mais au moment de franchir la porte de cet abri opportun, elle se retourne et regarde vers le sommet des arbres de Central Park au-dessus d'elle : *les arbres inclinent leurs branches neuves et Alice les voit agiter leur cime comme une tête*, pour reprendre à dessein les mots d'Ovide.

Tourneur insiste : Alice demande au conducteur du bus : « L'avez-vous vue ? ». Le conducteur n'a rien vu. Alors elle se retourne une seconde fois vers l'inclinaison des branches et la cime des arbres. Cette dernière s'agite encore.

Stupéfiante migration d'une image qui rapproche les arts, bien que le temps l'eût enfouie. Parce que Tourneur est le cinéaste des métamorphoses comme Ovide en fut le poète antique, les deux artistes sont réunis par ce motif – l'inclinaison des branches, l'agitation des cimes, la végétation anthropomorphique – qui réalise leur *proximité* et leur *coïncidence fatale* difficilement décelables par une observation seulement faite de capteurs esthétiques. Seules une conviction et une tournure du regard (comme on le dit de l'esprit) de nature anthropologique, qui démontrent qu'une image voyage, donnent cette vigilance qui autorise les rapprochements d'images qui n'étaient pas destinées à l'être. C'est aussi une définition du montage (selon Robert Bresson).

DOMINIQUE PAÏNI