



HispanismeS

Revue de la Société française des Hispanistes et Ibéro-américanistes

Hors-série 8 | 2025

La nuit dans le monde ibérique et ibéro-américain (vol. 2)

Nuits noires. L'art du nocturne expérimental dans le cinéma d'Albert Serra

Noches oscuras. El arte del nocturno experimental en el cine de Albert Serra

Dark nights. The art of experimental nocturne in Albert Serra's cinema

Louise Ibáñez-Drillières



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/hispanismes/23762>

DOI : 10.4000/14ke4

ISSN : 2270-0765

Éditeur

Société Française des Hispanistes et des Ibéro-Américanistes (SoFHIA)

Référence électronique

Louise Ibáñez-Drillières, « Nuits noires. L'art du nocturne expérimental dans le cinéma d'Albert Serra », *HispanismeS* [En ligne], Hors-série 8 | 2025, mis en ligne le 01 juillet 2025, consulté le 29 décembre 2025. URL : <http://journals.openedition.org/hispanismes/23762> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/14ke4>

Ce document a été généré automatiquement le 29 décembre 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Nuits noires. L'art du nocturne expérimental dans le cinéma d'Albert Serra

Noches oscuras. El arte del nocturno experimental en el cine de Albert Serra

Dark nights. The art of experimental nocturne in Albert Serra's cinema

Louise Ibáñez-Drillières

Qu'importe la voie ou l'instrument, ce qui compte, c'est de vivre davantage, d'éprouver et de connaître plus, de découvrir à chaque fois du visible dans le non-vu, de l'audible dans le non-entendu, du compréhensible dans l'incompris, de l'aimable dans le non-aimé.

Jean Epstein, « Le Cinéma du Diable »¹.

- 1 Tombée du jour sur un champ de la Mancha, nuit étoilée sur un désert biblique, transactions alchimistes à minuit, pénombre artificielle d'une chambre d'agonisant, rencontres de pleine lune dans un bois libertin ou errance diplomatique dans un crépuscule équivoque à Tahiti : il fait souvent nuit dans les films du cinéaste catalan Albert Serra, et lorsque le jour décline, cela va littéralement jusqu'à la nuit noire. L'obscurité installée apparaît comme un thème atmosphérique omniprésent qui occupe visuellement entre la moitié et les deux-tiers des plans de la filmographie complète. À propos de son avant-dernier long-métrage à ce jour (*Liberté*, 2019)², Serra va jusqu'à affirmer : « Le sujet du film, c'est la nuit »³. La tombée de la nuit constitue plus précisément le moment cinématographique privilégié : qu'on finisse par en voir trop ou qu'on n'y voie plus rien, elle est un processus d'immersion dans le film, et d'accommodation progressive au radicalisme de l'image ou de sa soustraction.
- 2 Dans la production serrienne, la nuit complète est en effet toujours le cadre ou le symptôme d'un geste extrême à l'image et sur l'image. D'un côté, les règles élémentaires de la morale du XVIII^e siècle se trouvent méthodiquement bafouées au cours des ébats sadiens de *Liberté*, le film faisant jouer à plein la corrélation

culturellement féconde entre nuit et transgression morale dans le cadre du nocturne sylvestre, et donnant ainsi lieu à des images dont la cruauté rend le visionnage difficilement supportable. D'un autre côté, dans *Honor de cavalleria* (2006)⁴, adaptation du Quichotte de Cervantès et premier long-métrage (diffusé) du cinéaste catalan⁵, c'est le seuil de visibilité acceptable au cinéma qui est repoussé à l'extrême – jusqu'à l'apparition d'un écran tout à fait noir –, alors même que rien de sulfureux n'a lieu à l'image, mais que la provocation tient à la patience exigée du ou de la spectateur·ice face aux silhouettes obscurcies de Don Quichotte et de Sancho qui regardent tomber la nuit, comme si c'était là le véritable événement de leur épopée sur place. Certes, radicalité thématique et radicalité formelle sont parfois amenées à converger au cours du développement de la filmographie, notamment dans le troisième long-métrage, *Història de la meva mort* (2013)⁶, confrontation cinématographique anachronique entre les deux figures mythiques de Casanova et de Dracula. Le film s'articule esthétiquement autour de la dialectique entre nuit profonde du libertinage et des Lumières, et nuit obscure du vampirisme romantique. Mais ce premier panorama partiel tend à montrer que le véritable point commun de ces situations filmiques n'est en réalité pas le scandale nocturne : il semblerait que la constante nocturne tienne plus spécifiquement à la coïncidence entre la variation lumineuse et un certain esprit d'expérimentation radicale à l'œuvre dans l'ensemble des films. Par « expérimentation », j'entends la tendance à modifier les schèmes traditionnels de composition du film et de l'image, et donc les modalités classiques de sa réception, en vue d'exercer des logiques filmiques et réceptives inédites.

- 3 De ce constat émerge l'hypothèse suivante : le traitement de la nuit à l'écran tend, chez le réalisateur catalan, à constituer ce thème visuel et culturel en catégorie esthétique à part entière, que je propose d'appeler le « nocturne expérimental ». Il est en effet nécessaire de distinguer entre la nuit comme récurrence thématique et comme atmosphère cinématographique privilégiée, et le nocturne comme forme filmique et dispositif de tournage, comme agencement formel et comme cadre de réception à part entière. À quel point la composante nocturne induit-elle un bouleversement des coordonnées traditionnelles de composition et de perception du film ? Dans quelle mesure la forme filmique du nocturne fonctionne-t-elle chez Serra comme l'instrument privilégié de sa démarche d'expérimentation des potentialités du médium ? Si la représentation de la nuit change quelque chose à la nature même du film et à la perception que l'on peut en avoir, le but de ce travail est de mesurer la puissance de perturbation esthétique dont est investi le dispositif nocturne dans la filmographie de Serra.
- 4 En tentant de jauger la valeur esthétique opératoire du traitement cinématographique de la nuit, je m'inscris ici, depuis l'hispanisme, dans la double perspective croisée des études filmiques et des études nocturnes (*night studies*). Depuis 2019 en France, l'actualité académique a vu se multiplier les événements scientifiques destinés à théoriser l'impact proprement épistémique du thème nocturne dans diverses disciplines, notamment esthétiques. Dans ce contexte d'ouverture du champ des *night studies* en France, les études filmiques se saisissent de l'objet avec une urgence particulière : la chercheuse en cinéma Judith Langendorff, qui a consacré sa thèse (2018)⁷ puis l'ouvrage qui en est tiré à cette question (2021)⁸, formule le constat d'un retard dans l'appréhension de la portée esthétique de la nuit au sein des arts visuels (cinéma et photographie) par rapport aux disciplines littéraire, picturale et musicologique⁹. Cet article, en constatant l'importance de la nuit de cinéma chez Serra

au point d'acter sa puissance d'intervention, en tant que cas-limite de la visualité filmique, sur les conditions du médium cinéma lui-même, tente de participer à ce mouvement de théorisation du nocturne comme catégorie esthétique à part entière des études cinématographiques.

- 5 En me fondant sur l'analyse de nombreuses scènes à très faible luminosité naturelle dans la filmographie, j'adopte ici une exposition qui cherche à enregistrer les principales formes, fonctions et effets du nocturne expérimental serrien, en allant des plus frappants aux plus subtils. J'envisagerai d'abord la nuit noire et le nocturne radical serrien comme une mise en situation-limite du regard et de son objet. Il s'agira ensuite de mesurer à quel point le déclin du jour et l'éclipse de l'image coïncident avec une sortie du visuel, par laquelle le nocturne induit la mise en œuvre d'un cinéma multi-sensoriel. Je tenterai enfin de nommer les enjeux du cinéma nocturne en tant que cinéma du possible en termes d'épistémologie esthétique, en décrivant la manière dont les « films sur la nuit » contribuent à élaborer une esthétique de l'ambiguïté qui s'avère en capacité de provoquer un véritable changement de paradigme cinématographique.

Nuit noire. Le nocturne radical serrien comme mise en situation-limite du regard et de son objet

- 6 L'anthropologue Gilbert Durand, cité par Judith Langendorff, distingue deux régimes de l'imaginaire : le régime diurne, dualiste, se fonde sur la mise en opposition de la lumière aux ténèbres, où celles-ci sont synonymes de privation, de négation, d'absence de couleur et de lumière ; tandis que le régime nocturne, moniste et créatif, envisage le chromatisme propre et les différentes valeurs de l'obscurité elle-même¹⁰. Si l'omniprésence du régime nocturne chez Serra doit être enregistrée et ses différentes fonctions esthétiques mises à jour – c'est l'objectif de ce travail –, on doit aussi s'interroger, à titre de miroir ou de négatif, sur le statut du régime diurne dans la filmographie. Il faut ici faire un détour par la nuit minoritaire d'*El Cant dels ocells* (2008)¹¹, seul film franchement solaire de l'œuvre, qui laisse au public, en quittant la salle, l'impression rétinienne d'avoir été durablement exposé à un soleil aveuglant. La binarité du noir et blanc de cinéma – Serra ne l'a jamais employé auparavant ni depuis – vient confirmer celle du régime diurne qui préside au film. Elle se combine à une distance extrême et presque constante entre l'objectif de la caméra et ce qui est filmé, qui contribue à organiser les plans selon des aplats de différentes nuances de gris, de noir et de blanc. La grande distance de prise de vue ne vient pas embrasser un foisonnement visuel, mais abrite au contraire une majorité de vide (parcimonie des figures humaines, dépouillement des paysages désertiques, rareté de la végétation, lenteur laborieuse des déplacements). La profondeur de champ crée un effet d'aplanissement en deux dimensions de l'image, plutôt que d'étoffement et de mise en relief des trois dimensions de l'espace qu'elle contient. En synergie, le maniement fortement polarisant de la luminosité participe de ce style visuel bidimensionnel : le degré de lumière alterne de manière franche et tranchée entre sur-exposition aux rayons crus du soleil au zénith, qui découpe les contours du paysage et des silhouettes de manière contrastée et inéquivoque, et plans sous-exposés filmés de nuit, où les silhouettes se détachent puis se diluent sur le fond sombre¹². Les contours sont extrêmement lisibles dans un cas alors qu'ils disparaissent dans l'autre mais, en définitive, la platitude règne sans partage et l'ensemble du long-métrage s'inscrit dans

un régime diurne qui s'étend curieusement à la nuit – une nuit sans profondeur, donc –, dans une indistinction somme toute plus juste que ne l'est la relégation culturelle de la nuit à un second plan d'importance, comme le remarque Epstein dans « Le Cinéma du Diable » :

En outre, dans la suite nuit-jour-nuit-jour, c'est arbitrairement qu'on isole des successions nuit-jour ou des successions jour-nuit. L'analyse abusive d'une alternance continue, qui crée ces couples, y fait surgir l'apparence aberrante d'une succession intérieure entre leurs deux pseudo-éléments, alors que c'est le système tout entier, qui, dans son ensemble, suit un autre rythme, celui de la rotation de la terre sur elle-même par rapport au soleil¹³.

7 Dans *El Cant del ocells*, la nuit noire fait ainsi office de contre-point visuel au jour éblouissant en tant qu'équivalent obscur mais, que la vision panoramique soit dégagée sous le soleil ou au contraire entravée par une pénombre sans éclairage autre que les étoiles¹⁴, qu'on voie tout sans une ombre ou qu'on n'y voie rien, le résultat est le même du point de vue de la compréhension spectatorielle. De jour comme de nuit, les Rois mages errent, le ou la spectateur-ice est tenue à distance de leurs conciliabules, on n'y apprend rien que l'on ne sache déjà de leur quête : avec ou sans visibilité, l'enjeu du film n'est pas la progression dramatique mais la saisie d'images iconiques¹⁵, l'expérience phénoménologique de la traversée du désert et l'abandon, derrière une dune, de l'horizon d'attente spectatorial traditionnel. La distinction que ce travail cherche à opérer entre séquences contextuelles de nuit et nocturne comme forme filmique créative prend tout son sens avec ce film. Il n'y a pas de nocturne à proprement parler au sein du régime diurne d'*El Cant dels ocells*.

8 Dans sa préface à *La Patience de Némésis* de Marlène Zarader (2009), le poète Yves Bonnefoy écrit :

Et ce n'est qu'au siècle des Lumières que la nuit cessa d'être, pour quelques Européens, une simple part de l'existence de chaque jour. La raison avait entrepris de déconstruire les croyances qui l'éclairaient vaguement, il y faisait donc de plus en plus noir, ce que perçurent les romans que l'on nomme gothiques, ou Sade ou Piranèse ou Füssli¹⁶.

9 En Occident, la nuit constitue un état d'exception culturel qui, aussi bien socialement que sur le plan de la diégèse cinématographique, permet la transgression expérimentale de toutes les règles établies. Bonnefoy situe historiquement cet approfondissement de la nuit comme laboratoire de l'expérience au moment du basculement de l'ère des Lumières à celle du fantastique proto-romantique, en explicitant le lien entre l'expérimentation hors des normes et la rigueur rationnelle qui mène à passer celles-ci, en tant que croyances, au crible du doute anti-dogmatique. C'est précisément cette charnière qui constitue l'objet du troisième film de Serra, *Història de la meva mort* : « Je me suis [alors] rendu compte de l'intérêt de faire un film sur la nuit, sur le passage de la légèreté et de la sensualité du XVIII^e siècle, aux ténèbres, à la violence et à la sexualité du XIX^e siècle et du Romantisme »¹⁷. Or, pour souligner cet aspect expérimental propre au processus noctambule, thème sur-investi dans son long-métrage suivant, le cinéaste présente l'état d'exception social nocturne comme absolument indissociable d'un état d'exception perceptif :

Tu sais, il y a le désir évidemment, comme grand sujet, mais la nuit aussi. La nuit a une logique différente de celle du jour. Il y a une distorsion dans la perception du temps, de l'espace, de la moralité, dans l'irrégularité de nos désirs, de l'arbitraire. C'est ça que j'aimais beaucoup dans le film, il a une certaine radicalité, il y a des choses qui sont très arbitraires, c'est même pas pervers, il y a des choses totalement

gratuites, arbitraires. [...] Cette logique de nuit qui accepte des choses qui sont inacceptables pendant le jour, ça m'intéressait beaucoup. Je crois que c'est un film sur cette nuit du XVIII^e, sur toutes les nuits et sur notre perception un peu... disloquée¹⁸.

- 10 En effet, *Liberté*, film presque intégralement nocturne, présente un régime de visibilité strictement organisé par le contraste visuel entre les îlots illuminés de chaises à porteurs disséminées dans la forêt, dans l'habitable desquelles se déroulent des saynètes libertines simultanées, et le noir de la nuit sylvestre sur le fond duquel elles se détachent. Ce partage lumineux coïncide avec celui de la prédation voyeuriste/exhibitionniste, et l'enjeu de la visibilité nocturne est essentiellement celui d'une jouissance par le regard : qui jouit de voir sans être vu a besoin de l'obscurité, et qui jouit d'être vu sans voir ne peut se passer de lumière. C'est la cruauté des gestes perpétrés à l'écran qui suscite ici un profond inconfort et éprouve la patience du public face à des images de torture des chairs et d'humiliation consentie. L'exploration des limites de la douleur et de leur relation avec la puissance du plaisir menée par les silhouettes sadiennes de ce nocturne sylvestre donne lieu, sur le plan de la représentation et de la réception, à une mise à l'épreuve de la résistance du/de la spectateur-ice face à des images fortement malaisantes. L'extrémisme de celles-ci tient en réalité, davantage qu'à une véritable « violence » (puisque les actes montrés sont consentis), à la rigueur de l'expérimentation elle-même : rompant les a priori sur la cruauté, le désir d'être humilié-e, le plaisir du voyeurisme et l'exhibitionnisme, les images du BDSM¹⁹ serrien éprouvent l'ampleur de l'emprise des tabous moraux sur ses acteur-ices et sur ses spectateur-ices et, ce faisant notre disposition à la questionner – ou non.

Fig. 1 : Le Quichotte et Sancho, « contre-nuit » et contre-jour



Albert Serra, *Honor de cavalleria*, 00 :10 :50.

- 11 Mais la radicalité du nocturne chez Serra est aussi strictement formelle lorsqu'elle est mise en œuvre par un jusqu'au-boutisme du processus nocturne intervenant à l'écran. La première séquence de *Honor de cavalleria* (2006) dure douze minutes et il s'agit d'une scène de pénombre crépusculaire, qui décline progressivement jusqu'à aboutir à une obscurité marquée donnant lieu à des plans de « contre-nuit ». On constate un effet de

conjonction entre réduction progressive de la luminosité et inaction dramatique, rareté et absence de fonction d'avancement du dialogue, cadrage erratique, longueur de temps et vide relatif des plans en termes d'émotion psychologique et de mouvement spatial dramatiquement « rentable ». Tout cela est parfaitement logique : dans la mesure où il n'y a rien à voir, la nuit peut tomber et la visibilité être réduite presque à néant. Cette première scène de déclin de la lumière en temps réel est capitale d'un point de vue esthétique : en installant la temporalité posée du film et en mettant en œuvre son minimalisme radical, elle acte d'emblée la déception de l'horizon d'attente du public par rapport à l'adaptation du roman de chevalerie, qui en est le corollaire. Cette tombée de la nuit contient ainsi les principaux éléments de l'art poétique du cinéaste catalan. Or le choix d'initier le mouvement de dépouillement de cette démarche cinématographique au travers d'une scène qui enregistre le déclin du jour est signifiant, puisqu'il s'agit de renoncer, en même temps qu'aux artifices du cinéma commercial, à la lumière, et donc à la condition de possibilité même de la vision. Tout se passe comme si, au cours de cette toute première séquence de la filmographie (officielle), nous étions invitées à passer au préalable par le noir de la nuit et de l'image, à ne plus pouvoir rien voir pendant quelques instants, non pas pour nous « rincer l'œil » mais au contraire, si l'on peut dire, pour nous « laver l'œil » avant d'entrer véritablement dans un film qui fait voir et percevoir autrement que comme nous en avons l'habitude au cinéma. Le moment formel nocturne joue ici en ce sens comme un seuil d'entrée et comme une initiation esthétique.

Fig. 2 : On n'y voit rien



Albert Serra, *Honor de cavalleria*, 00 :11 :05.

- 12 Qu'elle procède à la fragmentation de l'espace filmique en saynètes libertines dont nous sommes les voyeurs (*Liberté*) ou à la suspension ponctuelle de l'image cinématographique elle-même par l'intervention d'un écran monochrome (*Honor de cavalleria*, *El Cant dels ocells*), la nuit noire dans les films du cinéaste catalan manifeste toujours un extrémisme thématique et/ou formel. Poussée à ses dernières extrémités, cette logique du nocturne radical confine au paradoxe : si, en toute rigueur, lorsque rien ne se passe à l'écran, celui-ci devient noir et l'on n'y voit plus rien, c'est en revanche lorsque ce qui y a lieu est irregardable et que l'on a tendance à fermer

instinctivement les yeux et que le partage visuel du nocturne fait son travail de mise en lumière.

- 13 D'une certaine manière, les films de Serra excèdent aussi bien les attentes du cinéma de fiction que celles du cinéma expérimental : inclassables d'un côté comme de l'autre, il s'agit de fictions expérimentales absolument originales, qui sont des réflexions matérielles sur les conditions de possibilité des images cinématographiques. Mais la nuit noire du nocturne radical n'est pas la seule forme filmique par laquelle le réalisateur trafique les limites du médium cinéma.

Déclin du jour et éclipse de l'image, entrée dans la nuit et sortie du visuel : le nocturne comme laboratoire du cinéma sensoriel

- 14 Du point de vue du travail sur la lumière, *Història, La Mort de Louis XIV* (2016)²⁰ et *Liberté* constituent un triptyque, que l'on peut nommer la « trilogie aux chandelles ». L'inscription historique de ces trois long-métrages dans le XVIII^e européen suppose, par rapport aux deux films « primitifs » précédents, des modes d'illumination artificiels : principalement le feu, sous forme de bougies ou de brasier. Il est intéressant de remarquer que, par réalisme historique, les sources de lumière intra-diégétiques dans la filmographie de Serra ne comptent jusqu'à ce jour aucune origine électrique (à l'exception de son dernier film, *Pacifiction. Tourment sur les îles* (2022)²¹, premier opus en contexte contemporain du cinéaste). L'intérêt de Serra pour les figures sulfureuses de Casanova, du marquis de Sade et du Roi-Soleil est inséparable d'un goût prononcé pour l'atmosphère intellectuelle et matérielle du XVIII^e siècle. Selon une espèce d'historiographie du sensible par le cinéma, les trois films donnent à voir des arts de vivre qui sont à la fois théorisés par les personnages et réalisés par un style visuel nocturne extrêmement pictural, porteur d'enjeux esthétiques spécifiques. Le « nocturne aux chandelles », par sa sur-représentation et par le sceau stylistique qu'il appose à cette étape de la filmographie serrienne, acquiert un statut de type de nocturne cinématographique à part entière. J'avance l'hypothèse que le partage du visible qu'il engage fournit la base à un approfondissement des recherches du cinéaste sur la sensorialité au cinéma.
- 15 La fonction esthétique la plus évidente et la plus classique du nocturne cinématographique dans l'œuvre est sans doute la fonction dramaturgique, spatialisante et scénographique, qui joue à plein dans *La Mort de Louis XIV*. Le huis-clos du film se déroule presque exclusivement dans la chambre du Roi-Soleil pour cadrer la maladie, l'agonie et la mort du corps mondain du roi²², et détermine une demi-nuit artificielle permanente : s'éclaircissant exceptionnellement en plein jour tamisé (lumière blafarde et grise) ou en nuit complète (clair-obscur plus doré), elle contribue activement à la création d'une impression claustrophobique de saturation malsaine de l'espace. Celle-ci tient au thème du film autant qu'aux cadrages serrés et à la surcharge visuelle d'un espace organisé par le pli et l'accumulation de couches, d'où le vide est absent. L'intériorité architecturale et le nocturne partiellement artificiel font du film une exception notable : si une alternance est instaurée entre nocturne d'intérieur et nocturne boisé dans l'opus précédent (*Història de la meva mort*), l'adaptation du *Quichotte* et de l'épisode biblique du voyage des Rois Mages étaient filmés exclusivement en

extérieur, et toutes les nuits filmées y étaient des nuits de plein air, de préférence dans des espaces dégagés voire désertiques. C'est tout l'inverse ici. Dans un film qui se présente dès son titre comme la chronique d'une mort annoncée, où l'unique action dramatique se résume à la dégradation fatale d'un corps malade, toute la théâtralité qu'un tel dispositif filmique peut porter repose sur le partage de l'ombre et de la lumière. Le lit du souverain mourant est l'équivalent d'une petite scène mise en valeur par l'éclairage à la chandelle. La construction de l'espace diégétique confiné et codifié de la chambre, et concrètement les différentes strates de la profondeur de champ du plan filmique, est réalisée par la répartition lumineuse. Selon une logique à la fois théâtrale et sociale relevant d'une sorte d'« étiquette du rayon » ou de mise en œuvre du protocole par la distribution de la luminosité, celle-ci laisse en effet dans une pénombre mouvante courtisanes et médecins, tandis qu'elle place le corps physique du Roi-Soleil non seulement en pleine lumière et donc au centre de l'attention, mais aussi symboliquement à la source bientôt éteinte de l'éclat du pouvoir.

- 16 En pleine nuit en revanche, la circonscription de ce qui est visible au halo environnant la flamme de la bougie crée une zone obscure, un secteur d'indétermination visuelle. Dans la majorité des scènes nocturnes de ces trois films, cette zone occupe la majeure partie du plan (entre la moitié et un tiers du plan en moyenne sont plongés dans une pénombre plus ou moins épaisse). Le hors-champ cinématographique gagne alors du terrain en ne recouvrant plus seulement, comme dans son sens technique strict, ce qui n'est pas cadré par la caméra, mais en s'invitant au sein même du cadre, dont l'obscurité négocie les contours pied à pied et de manière mobile. On pourrait ainsi parler d'un cadrage par l'éclairage plutôt que par la prise de vue. Force est de constater la fonction technique essentielle assumée par le nocturne en tant que fond visuel sombre sur lequel la création lumière vient détacher des éléments et en souligner les contours. Cette fonction de cadrage assurée par la dialectique obscurité/flamme donne lieu au paradoxe d'une présence du hors-champ *dans le plan*. Mais cela provoque aussi ce que l'on peut appeler un « paradoxe de la pictorialité » : le visible est qualitativement sur-travaillé par l'approfondissement de la référence picturale aux ténébrismes de Georges de La Tour, du Caravage, de Rembrandt ou de José de Ribera ; tandis qu'il se trouve dans le même temps réduit du point de vue de la quantité, c'est-à-dire de son extension. C'est l'occasion de remarquer que le « nocturne aux chandelles » est un pied de nez aux puristes technophobes, puisque c'est précisément la technique numérique qui permet ici à Serra de rejouer les codes du ténébrisme pictural le plus admiré.
- 17 Dans ces conditions de visibilité réduite, deux phénomènes concomitants et inattendus se produisent : une plus grande indétermination de ce qui reste visible, et une précision accrue de ce qui ne l'est pas. D'un côté, si le clair-obscur permet par contraste une mise en exergue des zones éclairées, il entraîne aussi une altération des couleurs, qui va dans le sens d'une homogénéisation des nuances sombres, alors tendanciellement apparentées à l'ombre. Elles offrent à celle-ci un support et étendent son domaine, tandis qu'on assiste à l'isolation marquante des teintes claires, en particulier le blanc, qui ressort de manière d'autant plus singulière et éclatante.
- 18 Dans le même temps, l'éclipse de l'empire visuel au sein de ces nocturnes à la bougie entraîne une valorisation soudaine du contenu auditif des plans, chaque événement sonore devenant nettement identifiable (froissement d'étoffe, chuchotements, mastication). Il s'agit là d'une conséquence logique de l'équilibrage des différentes

informations sensorielles dans le processus de réception filmique, qui se trouve encore soulignée et confirmée par un mixage précis et puissant des bruits. Ces phénomènes sont observables dès les premières minutes de *Història de la meva mort*, où un exemple frappant est fourni par le plan où une femme accroupie fait pipi dans l'herbe : seules les manches de son corsage blanc se détachent sur un fond presque entièrement noir, et le visage de la femme demeure dans la pénombre. C'est le bruit net du jet d'urine jaillissant sur le sol qui nous renseigne sur l'action en cours et constitue en outre le contenu véritable du plan. Ici, tabou esthétique et tabou moral sont rompus d'un seul geste, puisque la réfutation de l'hégémonie visuelle au cinéma et la mise au premier plan du son est directement opérée par l'octroi d'un droit de cité filmique aux bruits du corps considérés comme sales. Aussi bien sur le plan opératoire que thématique, ce qui est en jeu ici est éminemment représentatif de cette période de la filmographie, laquelle se présente de fait comme une expérimentation formelle cherchant à repousser les limites de la représentation du tabou, qu'il porte sur la sexualité sensualiste dans *Història de la meva mort*, sur le processus de dégradation physique dans *La Mort de Louis XIV* ou sur les seuils de la douleur et de la cruauté dans *Liberté*.

- 19 Pour J. Langendorff, les trois « opérations théoriques » fondamentales du nocturne sont la distorsion, la sublimation et la transfiguration, qui « portent (ou affectent) toutes les composantes de la représentation : à la fois les couleurs [...], la lumière, le son, les décors, l'espace et le temps. Dans l'image autant que de l'image »²³. Face à la restriction de la visualité dans le cadre du nocturne à la chandelle, un réflexe spectatorial de compensation du visuel par une attention accrue octroyée aux autres sens se déclenche en effet. Ce mécanisme consiste bel et bien à aller chercher dans le sonore principalement, et de manière plus indirecte, dans la déduction spatiale et dans la lecture des regards des personnages, donc dans l'attention auditive, dans l'intelligence spatiale et dans la proprioception mimétique, les informations que le visible ne fournit pas. Pour ainsi dire : moins on y voit, mieux on entend, et plus on imagine. Dans un article précoce intitulé « Une Poétique de l'obscurité et du silence » (2010), consacré à la logique esthétique commune de l'obscurité et du silence dans le premier film de Serra, le chercheur en études filmiques hispanistes Jacques Terrasa souligne ce rôle de relais de l'appréhension sonore, qui intervient comme dernier recours en contexte d'obscurité quasi complète et devient alors la forme filmique la plus signifiante :

Nous n'avons plus, comme moyen de percevoir l'espace environnant, que ce son-territoire [notion empruntée à Michel Chion] qui, hors-champ sonore passif au début, est devenu une forme sonore active, prégnante, qui constitue à présent le vecteur principal de notre relation au monde diégétique²⁴.

- 20 Cette redéfinition des zones visibles et non-visibles ainsi que la redistribution des places fortes de la forme filmique, du visuel vers le sonore, fait apparaître le nocturne, bien plus que comme une simple atmosphère, comme un dispositif cinématographique à part entière touchant directement au paradigme dominant qui régit le cinéma. Or, comme le fait remarquer J. Terrasa à propos d'une séquence de *Honor de cavalleria*, ce tâtonnement expérimental dans la pénombre est particulièrement propice à une mise en abyme des positions spectatoriennes à l'écran et dans la salle obscure, qui met alors en œuvre une forme de réflexivité du film : « [...] à mesure que la nuit tombe, Don Quichotte se retrouve dans notre propre position de spectateur, plongé dans l'obscurité, observant, comme nous dans la salle de cinéma, des masses sombres semblables à celles que nous pouvons à peine distinguer sur l'écran »²⁵.

- 21 Mais, outre la re-coordination de la perception sensorielle au cinéma qu'il provoque, le nocturne est aussi chez Serra un opérateur puissant de reconfiguration des catégories fondamentales de réel et de possible. Tout se passe comme si la nuit cinématographique mêlait ce qui est patent et ce qui est latent jusqu'à les rendre indépartageables.

Cinéma nocturne et cinéma du possible. « Films sur la nuit » pour une esthétique de l'ambiguïté

- 22 Le régime diurne du jour et de la nuit « plates » dans *El Cant dels ocells*, précédemment examiné, fait figure d'exception. Celle-ci mise à part, dans l'épaisseur complexe du régime nocturne qui articule presque tout le reste de la filmographie²⁶, poser la question du degré de visibilité-luminosité revient à poser la question du régime d'intelligibilité. De quel ordre est le rapport entre luminosité et équivocité ? Dans quelle mesure est-il possible d'envisager le nocturne comme le format filmique privilégié pour capter et représenter la nuance, la complexité, la coexistence de plusieurs réalités apparemment contradictoires du point de vue rationnel ? À quel point la radicalité du nocturne serrien intervient-elle sur le régime d'intelligibilité des films et à quel point constitue-t-elle, à ce titre, un geste de profond remaniement épistémologique ? Chez Serra, le nocturne paraît être l'opérateur esthétique qui articule le brouillage volontaire des coordonnées filmiques classiques à l'élaboration d'une véritable esthétique de l'ambiguïté.
- 23 Dans le cinéma classique, l'alternance du jour et de la nuit assure une fonction rythmique réaliste : il s'agit de rendre la temporalité du film vraisemblable car calquée sur la temporalité physique et sociale vécue. C'est tendanciellement le cas dans les quatre premiers films du cinéaste catalan, où les phases diurne et nocturne se succèdent relativement régulièrement. Rien de tel en revanche dans *Liberté*, où la nuit règne pratiquement sans partage au cours des 2h12 de film : la séquence crépusculaire du prologue occupe les douze premières minutes jusqu'à l'apparition du titre, puis l'on s'enfonce dans la nuit noire pour deux heures, auxquelles cinq plans fixes d'eucalyptus sur fond de petit jour viennent mettre un terme en moins de trois minutes. Non seulement la temporalité filmique ne cherche à élaborer aucun équivalent de l'alternance naturelle jour/nuit, mais l'empire duratif de la nuit ne coïncide pas avec la durée d'une nuit terrestre (qui aurait donné lieu à un film bien plus long)²⁷. En réalité, c'est une temporalité propre au nocturne qui s'élabore ici : non réaliste, non linéaire car fondée sur la simultanéité des saynètes plutôt que sur le déroulement du temps, a-chronologique donc, cette particularité rythmique est symptomatique de la fonction utopique ou « utopisante » du nocturne serrien. Le nocturne sylvestre de *Liberté* fournit bel et bien un « lieu sans lieu » et un moment hors du temps à l'expérience libertine de ces dissidentes marginalisées par la société de l'époque²⁸.
- 24 Quel est le point commun entre la nuit, l'utopie et l'expérimentation ? La nuit comme cadre et l'utopie comme posture sont, chacune à leur manière, des lieux privilégiés de négociation entre réel positif et effectuation du possible – elles sont, en d'autres termes, un contexte et une pratique d'expérimentation. J. Langendorff pose comme hypothèse motrice de son essai que le nocturne serait une figure essentiellement métamorphique, c'est-à-dire propice à la transformation de ce que la nuit abrite concrètement et de ce que le nocturne représente esthétiquement :

[...] j'exprime l'hypothèse que le nocturne est une atmosphère qui transforme l'environnement et les êtres et les révèle sous un jour différent. Il n'existe pas une seule métamorphose nocturne mais au contraire de nombreuses, fédérées par trois grands processus, les *distorsions* (un phénomène pluriel), la *sublimation*, la *transfiguration*²⁹.

- 25 Outre la nuit utopique de *Liberté*, les trois types de nuits représentés dans *Història de la meva mort* condensent de fait les enjeux du nocturne d'expérimentation et les métamorphoses qui le sous-tendent. La nuit libertine d'abord, qui n'est pas nécessairement une nuit sexuelle mais peut aussi être le moment de la délectation gastronomique ou langagière, du fou rire et de la lecture, est le support d'une mutation du paradigme visuel vers un paradigme multi-sensoriel du cinéma (distorsion de la perception filmique).
- 26 La nuit vampirique ensuite, éminemment codifiée au cinéma, est soumise à plusieurs types de trafic des conventions génériques. Le désinvestissement de l'imaginaire conventionnel de la nuit fantastique confirme le goût du cinéaste pour la déception des attentes spectatoriennes en termes d'adaptation d'œuvres littéraires. Si Cervantès et la Bible ont déjà fait les frais de cette logique déceptive, c'est ici au tour du Dracula de la culture populaire et à celui de Bram Stoker, piégé dans l'interprétation filmique de la philosophie sensualiste des *Mémoires* de Casanova, d'être démythifié. Aux antipodes de la représentation classique du vampire, la première apparition du personnage se fait face caméra, avec un plan poitrine qui laisse voir son visage dans la lumière du soleil rasant de fin d'après-midi³⁰. La déception des *topoi* associés à la figure de Dracula est actée d'entrée de jeu, tandis que s'opère une décorrélation significative entre figure vampirique et ambiance nocturne. Il ne s'agit pas tant d'inverser la tendance culturelle en rendant le plein jour inquiétant et la nuit fiable, que de créer des espaces-temps nocturnes y compris en plein jour (obscurité de la forêt, sur-investissement des moments crépusculaires), tout en neutralisant sensiblement l'association naturalisée entre nuit et nocivité (notamment grâce au discours raisonnable de Casanova et à la présence rassurante de son valet Pompeu). Parallèlement, le réinvestissement ponctuel des coordonnées du nocturne en tant qu'outil privilégié du cinéma d'épouvante instaure un dialogue avec le genre du film de vampires, dans le cadre d'un re-travail critique des codes du nocturne vampirique. Le baiser du vampire, passage obligé des adaptations du mythe de Dracula, est l'élément central de ce dialogue. Par la référence visuelle oscillant entre la *Madeleine à la veilleuse* de Georges de La Tour (1642)³¹ et *Le Cauchemar* de Johann Heinrich Füssli (1781)³², et parce qu'elle est isolée de tout artifice musical anxiogène, la scène incontournable du baiser/morsure se trouve sublimée en tableau ténébriste propre à faire migrer l'attention du champ psychologique vers le plan pictural, qui permet une vision inédite, fascinée parce que contemplative, de la figure de Dracula et de ses consentantes adeptes.

Fig. 3 : Delfina avant la morsure



Albert Serra, *Història de la meva mort*, 01 :55 :41.

- 27 Dans l'interprétation cinématographique de Serra, la puissance du vampire n'est en réalité pas celle d'une entité malfaisante au pouvoir épidémique irrésistible. Elle correspond à l'incarnation d'une option philosophique et éthique en complète opposition avec celle du libertinage d'idées et de mœurs. Quoique cela ne passe par aucune confrontation directe de leurs représentants mais par la négociation de leurs cercles d'influence respectifs, le vitalisme sensualiste de Casanova et le mysticisme ténébriste de Dracula apparaissent ici comme deux modes de prédation sexuelle distincts et comme deux doctrines philosophiques antagonistes, également dissidentes et critiques de la tierce instance du christianisme³³. Le partage inéquitable de la nuit en faveur de l'aventurier vénitien (nuit sexuelle) et au détriment du comte des Carpathes (nuit vampirique), lequel se trouve dépossédé de l'espace-temps constituant à la fois son attribut symbolique traditionnel et le milieu propice au déploiement de ses pouvoirs, place le moment nocturne du côté de la philosophie de la jouissance sensuelle, du rire et des plaisirs. C'est à ce titre que l'on peut parler d'une politique propre au « partage du nocturne », au sein duquel s'affrontent différentes philosophies de la vie, et où l'emporte celle qui sait le mieux vivre dans le noir et y faire des adeptes. Le dernier plan du film acte pourtant la défaite du libertin, étendu à terre aux pieds de Dracula et de sa prosélyte, ce que vient confirmer le jeu de détournement du titre des *Mémoires*, qui prend alors tout son sens : *Histoire de ma mort* au lieu d'*Histoire de ma vie*. Il demeure finalement difficile de départager qui l'emporte, de la nuit glacée romantique ou de la chaude nuit dix-huitiémiste³⁴. Dans ce troisième long-métrage de la filmographie, le re-travail du nocturne comme atmosphère filmique et comme genre pictural constitue une expérimentation sur les modalités d'adaptation du littéraire au cinéma, sur l'élaboration d'un répertoire culturel alternatif au répertoire dominant (remplacer le vampire par le libertin), ainsi que sur les formes filmiques traditionnellement constituées en symboles culturels, dans le sens d'une libération de leur puissance de signifier hors de la logique symbolique.
- 28 La nuit alchimiste enfin, sublimation de la merde en or, est la nuit du miracle et de l'événement magique, contexte propice à une réflexion matérielle sur la puissance propre des techniques du cinéma. Stylistiquement parlant, le ténébrisme pictural des plans et leur luminosité parcellaire apparaît comme l'incubateur visuel du mystère et de l'inexplicable. Puisque, dans la culture occidentale rationaliste, la lumière équivaut à la connaissance claire et distincte, l'empire des ombres est le lieu magique par

excellence, c'est-à-dire celui de la connaissance occulte extra-moderne. La séquence la plus représentative de la « nuit alchimiste » se situe vingt-cinq minutes avant la fin du film, lorsque Casanova inspecte la grange qui sert de laboratoire au fermier magicien. Le miracle discret de la fabrication de l'or, dont la possibilité même vient d'être raillée par le protagoniste, tient à deux recours techniques concrets condensés en un plan fixe. Le moment de la révélation aurifère repose d'une part sur l'adjonction d'une musique extra-diégétique à la bande-son : le caractère répétitif, sourd et peu mélodique du morceau suscite une impression d'imminence dont nous ne connaissons alors ni les tenants ni les aboutissants. En effet, le cadrage sur ce coin d'étable plongé dans l'ombre semble arbitraire et inexplicable, car il n'y a à proprement aucun sujet du plan. C'est l'association de ce cadrage apparemment immotivé et de son centre d'abord vide avec la musique entêtante, semblant laisser entendre qu'un événement pourrait se produire, qui crée le mystère. Intervient alors le second recours technique : l'allumage progressif d'un projecteur de lumière chaude, dirigé sur le tas de billes dorées d'abord invisibles car plongées dans la pénombre, les révèle au regard en activant leur éclat. Sans lumière en effet, il n'y a ni forme, ni couleur, ni reflet. C'est donc ici simplement par une opération de détachement du fond sombre indéterminé par l'entrée dans le périmètre lumineux qu'advient le miracle de la « fabrication » de l'or. En alchimie, « fabriquer » signifie transmuier, transformer une matière en une autre (« la merde en or »). Au cinéma, « fabriquer », c'est au fond faire entrer dans le champ du visible, autrement dit, mettre en lumière. Sans montage ni effets spéciaux numériques, ce plan minimaliste manifeste à quel point, au cinéma, c'est à proprement parler la lumière, et concrètement l'éclairage, qui crée l'or et fait des miracles. Or la condition de possibilité d'une telle magie matérielle est un préalable d'obscurité – dont le nocturne est la quintessence. Chez Serra, la nuit alchimiste est donc sans surprise le lieu du miracle, mais, dans une forme de mysticisme matérialiste, le réalisateur parvient à faire du prodige alchimiste le cadre d'une mise en scène poétique de la puissance de suggestion du cinéma³⁵. Par le maniement de la lumière comme outil de création visuelle *via* le format nocturne, le film apparaît pleinement comme une œuvre au noir esthétique, sans pourtant jamais cesser de s'inscrire dans un réalisme sensoriel rigoureux.

Fig. 4 : La merde en or



Albert Serra, *Història de la meva mort*, 02:03:10.

Conclusion

- 29 Les valeurs visuelles du noir nocturne varient dans le cinéma de Serra : épaississant dans *Honor de cavalleria* et dans *Història de la meva mort*, il permet la texturation de l'espace et la majoration du contenu sensoriel. Dans *El Cant dels ocells* au contraire, il est facteur d'aplanissement, il crée des aplats noirs qui provoquent des contrastes visuels forts et élaborent une stylistique photographique. Spatialisant et scénographique dans *La Mort de Louis XIV* et dans *Liberté*, il organise l'espace confiné de la chambre du Roi-Soleil à l'agonie selon une logique d'intelligibilité visuelle fondée sur une politique protocolaire de la lumière, ou bien il incarne et complexifie le dispositif de voyeurisme érotique. Dans *Pacifiction*, le domaine du nocturne perd en noirceur ce qu'il gagne en extension : aube violette ou crépuscule rosacé, boîte de nuit « *Paradise Night* » où la pénombre artificielle est trouée de néons bleu électrique, nuit noire marine de l'océan Pacifique perforée du faisceau blanc des lampes-torches – le personnage du Haut-commissaire de la République s'enfoncé dans la brume des rapports politiques, tandis que la longue nuit du colonialisme se prolonge sur Tahiti.
- 30 Dans tous les cas, la nuit est un espace-temps où l'on voit moins, mais où l'on perçoit autre chose et autrement. Les conditions de possibilité de l'artifice filmique y relèvent strictement des outils basiques du cinéma : montage, cadrage, luminosité, musique, dramaturgie. En ce sens, le dispositif nocturne inscrit activement l'œuvre de Serra dans la parenté de ce que le chercheur en études cinématographiques Antony Fiant nomme les « cinémas soustractifs »³⁶ : le minimalisme visuel et diégétique induit par le régime nocturne active d'autres intelligibilités cinématographiques. La mise en œuvre privilégiée des différents dispositifs nocturnes participe à l'investissement d'une esthétique anti-didactique, qui n'est pas fondée sur la communication d'un message ni sur la mobilisation d'affects pré-déterminés, mais sur la fabrication de formes filmiques équivoques, supports d'interprétations multiples. La sous-exposition des plans nous place parfois en situation de nous repérer par le son pour déduire le contenu de l'action, et le nocturne fonctionne alors comme l'embrasseur technique d'un cinéma fermement sensoriel (sur-valorisation de la perception sonore) et ludique (affûtage de l'activité de déduction du public ou jeu avec les limites de sa patience). En procédant à la minoration provisoire du contenu oculaire par la suspension totale de la possibilité de voir (dans *Honor de cavalleria* notamment) ou par l'atomisation du regard en perspectives partielles voyeuristes (*Liberté*), le nocturne amorce un dégagement du paradigme visuel qui aiguise l'acuité sensorielle et attise l'activité fantasmatique.
- 31 Parce qu'il permet de présenter à l'écran l'équivocité, l'incomplétude, la nuance, le détail et le fragmentaire, le nocturne apparaît comme le support filmique privilégié d'une épistémologie et d'une esthétique partielles, sans prétention globalisante à l'exhaustivité, à la vérité ou à l'exactitude. L'exigence principale de l'esthétique serrienne n'est pas la clarté de la justesse unique, mais au contraire la pénombre non sans précision de la complexité. Loin de s'en remettre pour autant à un relativisme du goût et à un mode d'intelligibilité impressionniste, la difficulté et l'intérêt du cinéma de Serra – que l'analyse du dispositif nocturne met, si l'on peut dire, en lumière – tiennent à son extrême rigueur dans l'expérimentation. La mise en forme de l'ambiguïté y est assumée comme un ascétisme profondément anti-dogmatique, aussi bien à l'égard des pratiques montrées que de celle du cinéma lui-même.

BIBLIOGRAPHIE

- EPSTEIN, Jean, *Écrits complets, Volume V, 1945-1951*, Nicole Brenez, Joël Daire et Cyril Neyrat (éds.), *L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable et autres écrits*, Paris, Independencia Éditions, 2014, vol. V.
- FIANT, Antony, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.
- KANTOROWICZ, Ernst, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, traduit par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, Paris, Gallimard, 2020 (1957).
- LANGENDORFF, Judith, *Le Nocturne et l'émergence de la couleur. Cinéma et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, col. « Æsthetica », 2021.
- LANGENDORFF, Judith, *Le Nocturne comme catégorie esthétique de l'image dans la photographie et le cinéma contemporains*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Sous la direction de Philippe Dubois.
- RICHEUX, Marie, « Albert Serra : "Sur les tournages, j'aime qu'il y ait une rébellion" » [en ligne], France Culture, « Par les temps qui courent », Paris (2/09/2019) [consulté le 9/08/2021] <URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/albert-serra>>.
- SERRA, Albert (réal.), *Honor de cavalleria*, 2006, Andergraun Films, Eddie Saeta S.A., Notro Films, 104 min.
- SERRA, Albert (réal.), *El Cant dels ocells*, 2008, Andergraun Films, Eddie Saeta S.A., Televisió de Catalunya (TV3), 98 min.
- SERRA, Albert, *Honor de Cavalleria. Notes d'Albert Serra*, édité par Cyril Neyrat, Nantes, Capricci, coll. « Que fabriquent les cinéastes ? », 2010.
- SERRA, Albert (réal.), *Història de la meva mort*, 2013, Andergraun Films, Capricci Films, Televisió de Catalunya (TV3), 148 min.
- SERRA, Albert (réal.), *La Mort de Louis XIV*, 2016, Capricci Films, Rosa Filmes, Andergraun Films, 115 min.
- SERRA, Albert (réal.), *Liberté*, 2019, Idéale Audience, Rosa Filmes, Andergraun Films, 138 min.
- SERRA, Albert, « #Cannes2019 : comment filmer une discussion intime ? (*Liberté*, d'Albert Serra) » [en ligne] (18/05/2019), *Le Monde* [consulté le 2/05/2020] <URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Wn8qeyVPadA&feature=youtu.be>>.
- SERRA, Albert (réal.), *Pacifiction. Tourment sur les îles*, 2022, Andergraun Films, Idéale Audience Group, Rosa Filmes, Archipel Production, Baldanders Film, 165 min.
- TERRASA, Jacques, « Une Poétique de l'obscurité et du silence », Esther Heboyan, Françoise Heitz, Patrick Louguet et Patrick Vienne (éds.), *Le Son au cinéma*, Arras, Artois Presses Université, 2010, p. 289-302.
- YÁÑEZ-MURILLO, Manuel, « The Primitive modernist. Cinema povera with *Story of my death* », *Film Comment*, vol. 50, n° 7 (avril 2014), p. 32-34.

ZARADER, Marlène, *La Patience de Némésis*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, col. « Cf. Essais d'esthétique », 2009. Préface d'Yves Bonnefoy.

NOTES

1. EPSTEIN, Jean, *Écrits complets, Volume V, 1945-1951*, Nicole Brenez, Joël Daire et Cyril Neyrat (éds.), *L'Intelligence d'une machine, Le Cinéma du Diable et autres écrits*, Paris, Independencia Éditions, 2014, vol. V, p. 108.
2. SERRA, Albert (réal.), *Liberté*, 2019, Idéale Audience, Rosa Filmes, Andergraun Films, 138 min.
3. SERRA, Albert, « #Cannes2019 : comment filmer une discussion intime ? (*Liberté*, d'Albert Serra) » [en ligne] (18/05/2019), *Le Monde* [consulté le 2/05/2020] <URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Wn8qeyVPadA&feature=youtu.be>>.
4. SERRA, Albert (réal.), *Honor de cavalleria*, 2006, Andergraun Films, Eddie Saeta S.A., Notro Films, 104 min.
5. Son tout premier film, *Crespià* (2003), n'ayant connu de sortie officielle ni en Espagne ni en France.
6. SERRA, Albert (réal.), *Història de la meva mort*, 2013, Andergraun Films, Capricci Films, Televisió de Catalunya (TV3), 148 min.
7. LANGENDORFF, Judith, *Le Nocturne comme catégorie esthétique de l'image dans la photographie et le cinéma contemporains*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Sous la direction de Philippe Dubois.
8. LANGENDORFF, Judith, *Le Nocturne et l'émergence de la couleur. Cinéma et photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.
9. Ce décalage est pointé en ces termes par Philippe Dubois dans sa préface à l'ouvrage (« Inventer le nocturne ») : « Dans le champ de la photographie et du cinéma, par contre, la situation est bien différente [par rapport aux champs de la peinture, de la musique ou de la littérature]. Le "Nocturne" n'est pas (encore) vraiment pensé comme une catégorie, ou une forme, ou un genre. Il existe à peine – dans la rubrique des "effets" (spéciaux, comme la "nuit américaine") ou dans le lexique de l'éclairage ("extérieur nuit"). C'est un simple état d'apparence (producteur d'ethos) réduit au rang d'une poétique, d'une technique, d'un art du faire – qui n'a pas vraiment accédé au statut de forme (pensée ou pensante) », *Ibid.*, p. 14.
10. *Ibid.*, Introduction, p. 19.
11. SERRA, Albert (réal.), *El Cant dels ocells*, 2008, Andergraun Films, Eddie Saeta S.A., Televisió de Catalunya (TV3), 98 min.
12. Si l'on met de côté le cas particulier de la grotte, sas géologique de nuit en plein jour (00:03:22 à 00:06:48), on compte trois séquences de nuit véritable : la séquence du conciliabule beckettien où les trois Rois mages ne résolvent finalement pas la question « faut-il ou non entreprendre de gravir cette colline ? » (00:15:15 à 00:19:37), celle de l'attente de l'étoile (00:35:01 à 00:38:38), et celle où la silhouette blanche de Marie et de l'agneau se fond peu à peu dans le crépuscule devenu nuit obscure (00:44:32 à 00:51:49). Le conciliabule de clôture du film, dans un tunnel de verdure dont la noirceur crée une presque-nuit à l'écran et où, avant de sortir du film, les acteurs enlèvent leurs capes de Rois mages et prennent congé, est un autre cas particulier de pénombre contextuelle (01:27:08 à 01:31:14).
13. EPSTEIN, Jean, *Écrits complets, Vol. V, op. cit.*, p. 143.
14. De fait, les scènes d'observation et de désignation stellaire du film ne sont pas dépourvues d'importance diégétique puisque, selon l'Évangile de Matthieu, la quête des Rois mages a été initiée puis guidée par l'apparition de l'Étoile de Bethléem, qui leur a fait trouver leur chemin jusqu'à Jérusalem puis jusqu'au nouveau-né.

15. Le réalisateur explique techniquement l'élaboration des images iconiques qui composent le film, en accord avec la conception culturelle de la figure des Rois mages et en cohérence avec la technique picturale médiévale : « En même temps, cette immédiateté a un aspect statuaire : la position des deux personnages, sur le même plan, associée à l'utilisation du téléobjectif, qui produit beaucoup de profondeur de champ et écrase l'image – tout est net, donc la sensation de l'espace en profondeur disparaît. Ce qui donne une sensation de bas-relief, les corps se détachant à peine du fond. Dans *Honor de cavalleria*, seuls quelques plans sont composés ainsi, mais *Le Chant des oiseaux* sera tourné en majorité en plans éloignés des acteurs, avec beaucoup de profondeur de champ, et une image très plate, comme la peinture du Moyen Âge, d'avant la perspective. Cet écart entre la conception de l'espace des deux films est cohérent avec la différence de leurs sujets : Don Quichotte et Sancho sont des archétypes humains, avec un certain contenu psychologique et dramatique, tandis que les Rois Mages ne sont pour nous que des icônes », SERRA, Albert, *Honor de Cavalleria. Notes d'Albert Serra*, Cyril Neyrat, (éd.), Nantes, Capricci, 2010, commentaire des plans 30a et 30b de *Honor de cavalleria*, p. 51-52.
16. ZARADER, Marlène, *La Patience de Némésis*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2009, Préface d'Yves Bonnefoy, p. 9.
17. Extrait de l'entretien mené par Álvaro Arroba pour *So Film* (septembre 2013), cité dans le dossier de presse du film et aujourd'hui introuvable sur internet.
18. RICHEUX, Marie, « Albert Serra : “Sur les tournages, j'aime qu'il y ait une rébellion” » [en ligne], France Culture, « Par les temps qui courent », Paris (2/09/2019) [consulté le 9/08/2021] <URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/albert-serra>>.
19. Pour « Bondage et Discipline, Domination et Soumission, Sadisme et Masochisme ».
20. SERRA, Albert (réal.), *La Mort de Louis XIV*, 2016, Capricci Films, Rosa Filmes, Andergraun Films, 115 min.
21. SERRA, Albert (réal.), *Pacification. Tourment sur les îles*, 2022, Andergraun Films, Idéale Audience Group, Rosa Filmes, Archipel Production, Baldanders Film, 165 min. Pour des raisons de format de texte, je laisse l'analyse approfondie de ce dernier long-métrage à un travail ultérieur.
22. Je reprends ici la théorie des « deux corps du roi » proposée par l'historien Ernst Kantorowicz, qui souligne la distinction et la coexistence entre corps divin et corps terrestre du roi au sein de la conception politique médiévale européenne ; KANTOROWICZ, Ernst, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, traduit par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, Paris, Gallimard, 2020 (1957).
23. LANGENDORFF, Judith, *Le Nocturne et l'émergence de la couleur, op. cit.*, préface de Philippe Dubois, p. 15.
24. TERRASA, Jacques, « Une Poétique de l'obscurité et du silence », Esther Heboyan, Françoise Heitz, Patrick Louguet et Patrick Vienne (éds.), *Le Son au cinéma*, Arras, Artois Presses Université, 2010, p. 289-302, p. 294-295. Je remercie l'auteur ainsi que les organisatrices du congrès dont sont tirés ces actes de m'avoir signalé l'existence de ce chapitre d'ouvrage.
25. Ibid.
26. J'exclus de ce partage le versant solaire des collines de *Honor de cavalleria*.
27. Pour tout dire, les invraisemblances temporelles irriguent jusqu'au régime d'exception diurne de *El Cant dels ocells*. La deuxième séquence de nuit présente en effet une chronologie trafiquée par le montage (00:35:01 à 00:38:38) : au crépuscule, les Rois attendent l'apparition de l'étoile au ciel ; la nuit finit par tomber et l'un d'entre eux s'écrie « La voilà ! », le doigt pointé vers l'astre supposé, qui reste hors-champ. Après une coupe franche, dans la logique d'un raccord par le geste dont on attend un contre-champ sur l'étoile, soudain le soleil se lève. Pulsions scopiques, chronologie intuitive et attendus cinématographiques sont bafoués par une simple opération de montage. Cette contrariété volontaire et déroutante de l'alternance jour/nuit a lieu, fait remarquable, au sein du régime diurne, et porte sur les « coutures » ainsi discréditées –

comme le préconisait Epstein – du partage culturel, conventionnel, entre jour et nuit. Avec cette incohérence délibérée qui est un artifice de désorientation filmique, Serra affirme la complexité de son réalisme cinématographique, qui se tient au plus près de la sensation vécue par le corps, mais reste insouciant et irrévérencieux à l'égard des conventions de la représentation mimétique.

28. Ce statut orbital est aussi concrètement induit par l'ambivalence de l'éclairage : « On a essayé de trouver aussi une lumière qui soit artificielle mais en même temps naturelle, une lumière de nuit. Ce qui est évident, parce que si c'est la nuit, c'est sombre, dans une forêt c'est sombre et on verrait rien ! Mais en même temps un peu artificielle, un peu naturelle aussi ; on hésite, on hésite. On est aussi dans cette hésitation : un monde mental, un monde réel. C'est intéressant, ça », SERRA, Albert, « #Cannes2019 », *op. cit.*

29. LANGENDORFF, Judith, *Le Nocturne et l'émergence de la couleur*, *op. cit.*, Introduction, p. 23.

30. Voir à partir de 01:19:00.

31. DE LA TOUR, Georges, *La Madeleine à la veilleuse*, dite *La Madeleine Terff*, 1642, Huile sur toile, 94 x 128 cm, Paris, Musée du Louvre.

32. FÜSSL, Johann Heinrich, *Le Cauchemar*, 1781, Huile sur toile, 101 x 127 cm, Détroit, Detroit Institut of Arts.

33. Dracula affirme au personnage de Carmen, future adepte : « Dans mon château, le christianisme n'a pas sa place » (01:20:00), tandis que Casanova vitupère de façon répétée contre « cette peste de christianisme » (00:56:57).

34. En dépit de la victoire finale du sinistre suceur de sang sur le sensualiste jouisseur, le film aura auparavant montré que l'innocence et la faconde du valet Pompeu, héritier spirituel de son maître, pouvaient le sauver de la morsure de la jeune vampiressa Delfina. Dans cette nuit du passage historique du casanovisme au romantisme, geste culturel contre geste culturel, que Pompeu croque des pommes empêche Delfina de lui croquer le cou.

35. Le chercheur espagnol Manuel Yáñez-Murillo parle à ce propos de « [...] chemical transformation of literary prose into cinematic poetry » [« [...] transformation chimique de la prose littéraire en poésie cinématique »] dans l'article qu'il consacre au film. YÁÑEZ-MURILLO, Manuel, « The Primitive modernist. Cinema povera with *Story of my death* », *Film Comment*, vol. 50, n° 7 (avril 2014), p. 32-34.

36. FIANT, Antony, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.

RÉSUMÉS

Tombée du jour sur un champ de la Mancha, nuit étoilée sur un désert biblique, transactions alchimistes à minuit, rencontres de pleine lune dans un bois libertin : lorsqu'il fait nuit dans les films du cinéaste catalan Albert Serra, cela va littéralement jusqu'à la nuit noire. La tombée de la nuit y constitue le moment cinématographique privilégié : qu'on finisse par en voir trop ou qu'on n'y voie plus rien, elle est un processus d'immersion dans le film, d'accommodation progressive au radicalisme de l'image ou de sa soustraction. Grâce à l'analyse des nombreuses scènes à très faible luminosité dans la filmographie, ce travail défend l'hypothèse selon laquelle la nuit filmée, et en particulier le processus de déclin qui conduit jusqu'à la nuit noire, y serait travaillée comme un dispositif méthodologique et perceptif expérimental. Du moment du tournage à celui de la

réception en salle, poussé à ses dernières extrémités symboliques et visuelles, le nocturne radical serrien consiste en une mise en situation-limite du regard et de son objet.

Nightfall on a field in La Mancha, starry night in a biblical desert, alchemist transactions at midnight, full moon encounters in a libertine wood: when it is dark in the films of the Catalan filmmaker Albert Serra, it literally goes to black night. Nightfall is the privileged cinematic moment: whether we end up seeing too much or nothing at all, it is a process of immersion in the film, of gradual accommodation to the radicalism of the image or of its subtraction. Thanks to the analysis of numerous scenes of very low luminosity in the filmography, this work defends the hypothesis according to which the filmed night, and the process of decline that leads to the dark night in particular, is worked on as an experimental methodological and perceptive device. From the moment of the shooting to the moment of the reception in the cinema, pushed to its last symbolic and visual extremes, the serrian radical nocturne induces a situation-limit of the gaze and its object.

INDEX

Mots-clés : nocturne au cinéma, Albert Serra, nuit noire, expérimentation esthétique, radicalité

Keywords : nocturne in film, Albert Serra, dark night, aesthetic experimentation, radicality

AUTEUR

LOUISE IBÁÑEZ-DRILLIÈRES

 IDREF : <https://idref.fr/249883449>

 VIAF : <http://viaf.org/viaf/690160483669604990785>

Université de Lorraine

Laboratoire LIS (Littératures, Imaginaires, Société), UR7305